

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

RENATA COVALI CAIROLI

SCHILLER E O SUBLIME PATÉTICO – A FILOSOFIA DO TRÁGICO



CURITIBA

2020

RENATA COVALI CAIROLI

SCHILLER E O SUBLIME PATÉTICO – A FILOSOFIA DO TRÁGICO

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Filosofia, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Vinicius Berlendis de Figueiredo

CURITIBA

2020

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –  
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Cairolli, Renata Covali

Schiller e o Sublime Patético : a filosofia do trágico. / Renata Covali  
Cairolli – Curitiba, 2020.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Setor de Ciências Humanas da  
Universidade Federal do Paraná.

Orientador : Prof. Dr. Vinicius Berlendis de Figueiredo

1. Schiller, Friedrich, 1759-1805 – Crítica e interpretação. 2. Estética –  
Filosofia. 3. Arte - Filosofia. I. Figueiredo, Vinicius de, 1965 -. II. Título.

CDD – 193



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO FILOSOFIA -  
40001016039P7

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em FILOSOFIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **RENATA COVALI CAIROLI**, intitulada: **SCHILLER E O SUBLIME PATÉTICO - A FILOSOFIA DO TRÁGICO**, sob orientação do Prof. Dr. VINICIUS BERLENDIS DE FIGUEIREDO, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de Mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 11 de Fevereiro de 2020.

*pl videoconferência*  
*luan c da silva*  
VINICIUS BERLENDIS DE FIGUEIREDO  
Presidente da Banca Examinadora

*luan c da silva*  
LUAN CORREA DA SILVA  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

*pl videoconferência*  
*luan c da silva*  
GIORGIA CECCHINATO  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS)

## AGRADECIMENTOS

Essa dissertação foi iniciada após quinze anos do término de meu bacharelado. Por esse motivo gostaria de agradecer ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFPR pela acolhida e pelo voto de confiança. Pelo mesmo motivo agradeço à professora Giorgia Cecchinato por valiosas dicas durante a confecção do projeto e ao professor Walter Romero Menon Junior pela chance de me aprofundar na leitura de Kant e Schiller em sua disciplina ao longo do segundo semestre de 2017, o que me proporcionou conhecimentos indispensáveis para o mestrado.

Um agradecimento especial ao meu orientador, Vinicius de Figueiredo, cuja tranquilidade sempre me ajudou nos momentos de maior ansiedade e cujas observações me colocaram no rumo certo. Agradeço, também, por minha participação no bem-sucedido projeto *Debates Estéticos do Século XVIII*, me propiciando a oportunidade de ministrar sobre Schiller e difundir um pouco de minha pesquisa.

Um trabalho como esse é feito, em sua maior parte, em casa, portanto minha família foi minha parceira. Essa conquista não teria se realizado sem o apoio de meu marido, Jamil, que nos momentos de alegria, alegrava-se comigo, nos momentos de insegurança, sempre apostou em minha capacidade, e nos momentos de mau-humor, nunca falhou em me oferecer compreensão e carinho. Esse ambiente de valorização do saber estará para sempre na memória de nossos filhos e, faço votos, ajudará a iluminar seus caminhos.

Também a livre troca de ideias é uma grande fonte de inspiração, e tive o privilégio de poder dividir cada detalhe, cada dúvida e cada epifania sobre minha pesquisa com meu querido pai, Orpheu, que se tornou mestre um ano antes, e que também divide comigo suas histórias. Sei que nossas pesquisas não pararão por aqui, queremos sempre mais e estaremos sempre juntos na jornada acadêmica.

Por último, mas não menos importante, agradeço a Johann Christoph Friedrich von Schiller. Durante os meses de formulação do projeto, procurando decidir qual seria o tema de meu mestrado, Schiller me mostrou o encontro de dois amores: a filosofia e a literatura. Todas as minhas dúvidas se dissiparam diante de seus textos sobre o sublime.

*Perfeito!*  
*Viva! Perfeito!*  
*Pecador Majestoso!*  
*Realizado teu papel terrível!*

*Tombaste altaneiro!*  
*És o começo e o fim da tua raça!*  
*Filho raro de seu humor mais temeroso,*  
*Repúdio augusto da mãe natureza!*

Friedrich von Schiller

## RESUMO

O presente trabalho refere-se ao conceito de sublime expressos nos ensaios de Friedrich Schiller. Para melhor compreensão do estudo central, também serão apresentados pensadores que trataram do sublime antes de Schiller e, de alguma forma, o influenciaram. São eles, principalmente, Longino, Addison, Burke e Kant. O *sublime da natureza*, inaugurado pelos ingleses diante da leitura do texto de Longino, não admite a possibilidade de elevação pela arte, mas somente diante de poderes naturais, e Kant mantém essa posição. Portanto, ao longo desse trabalho, é dado maior destaque ao conceito de *Sublime Patético* dentro da filosofia de Schiller. Essa categoria específica de sublime afasta o poeta alemão de seus predecessores, conferindo originalidade a seu pensamento e possibilitando a reinserção da arte na categoria sublime. O conceito de sublime foi tratado por Schiller em uma série de ensaios anteriores a sua obra mais famosa, *A Educação Estética do Homem em uma Série de Cartas*, onde não é possível encontrar referências sobre o patético. Portanto, o presente trabalho busca, também, a conjunção entre as obras, atribuindo ao Sublime Patético uma função importante na educação estética.

Palavras-chave: Friedrich Schiller. Sublime. Belo. Estética. Immanuel Kant. Idealismo Alemão. Romantismo.

## ABSTRACT

This study aims at the concept of sublime written by Friedrich Schiller on his essays. In order to better understand our study, other thinkers who turned their eyes towards the concept of sublime and, somehow, influenced Schiller, will also be presented. Some of them are Longinus, Addison, Burke and Kant. The *natural sublime*, thought of by the Englishmen who have read Longinus' text, does not contemplate the possibility of elevation through art, but only through natural powers, and Kant keeps the same point of view. Therefore, during this particular study, we present more emphasis to the concept of *Pathetic Sublime* inside Schiller's philosophy. This specific sublime category turn the German poet away from his predecessors, conferring originality to his thinking, and offering the possibility to reinsert art in the sublime category. Schiller studied the concept of sublime in several essays, which were prior to his most famous work, *On the Aesthetic Education of Men*, where we cannot find references on the pathetic. Therefore, this study also tries to find the conjunction between both themes, assigning an important role for the Pathetic Sublime to play on the aesthetical education.

Key-words: Friedrich Schiller. Sublime. Beautiful. Aesthetics. Immanuel Kant. German Idealism. Romanticism.



## SUMÁRIO

<b>1.</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	10
<b>2.</b>	<b>O SUBLIME DE LONGINO A SCHILLER – UM DIÁLOGO</b>	12
2.1.	LONGINO DE BOILEAU – OS PRIMÓRDIOS	14
2.2.	OS INGLESES DO SÉCULO XVIII	20
2.2.1.	Edmund Burke	23
2.3.	KANT E SCHILLER – DISSONÂNCIAS COMPLEMENTARES	25
2.3.1.	A moral kantiana na filosofia de Schiller	26
2.3.2.	<i>Observações sobre o sentimento do belo e do sublime</i> (1764)	34
2.3.3.	<i>Crítica da Faculdade de Julgar</i> (1790)	38
2.3.3.1.	Belo ( <i>Schön</i> )	39
2.3.3.2.	Sublime ( <i>Erhabene</i> )	46
<b>3.</b>	<b>A FILOSOFIA DO SUBLIME DE FRIEDRICH SCHILLER</b>	53
3.1.	OS DOIS SUBLIMES DE SCHILLER	57
3.1.1.	<i>DO SUBLIME</i> (1792)	57
3.1.1.1.	A ‘Analítica do Sublime schilleriana’ na primeira metade do ensaio.	57
3.1.1.2.	A originalidade de Schiller	64
3.1.1.3.	Sublime Contemplativo do Poder e Sublime Patético	69
3.1.2.	<i>SOBRE O SUBLIME</i> (1794)	75
3.1.2.1.	<i>Sobre o Sublime</i> primeiro momento: segurança ou liberdade	76
3.1.2.2.	<i>Sobre o Sublime</i> segundo momento: arte X natureza	81
3.2.	<i>SOBRE O PATÉTICO</i> (1801) – O TERCEIRO SUBLIME	82
<b>4.</b>	<b>O SUBLIME NA EDUCAÇÃO ESTÉTICA DO HOMEM</b>	92
4.1.	A <i>ELEMENTARPHILOSOPHIE</i> SCHILLERIANA	96
4.1.1.	O Impulso Lúdico ( <i>Spieltrieb</i> ) e a conjunção entre belo e sublime	100
4.2.	A FUNÇÃO EDUCATIVA DO <i>SYSTEM</i> SCHILLERIANO	104
4.3.	O PROBLEMA DA LIBERDADE	109
4.4.	DA TEORIA DO CONHECIMENTO À EDUCAÇÃO ESTÉTICA	112
4.5.	LITERATURA E PRÁTICA POLÍTICA	118
4.5.1.	Tragédias e poemas	120
<b>5.</b>	<b>CONCLUSÃO</b>	125
<b>6.</b>	<b>REFERÊNCIAS</b>	132

## 1. INTRODUÇÃO

A partir da obra de Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), *Aesthetica* (1750-1758), o termo ‘estética’ passou a ser usado em filosofia como uma doutrina do conhecimento sensível, em oposição ao conhecimento racional, que se dá em conceitos. Não devemos considerar tratar-se apenas da filosofia da arte, uma vez que a sensibilidade permite estudos mais amplos; mesmo assim, imediatamente após a obra de Baumgarten, o gosto e a beleza se tornaram os objetos estéticos mais célebres dentre as teorias estéticas. A arte foi tida por muitos – como Schiller, Schelling e Schopenhauer, para citar alguns – o mais alto nível possível do saber, e o mistério desse conhecimento, que se dá por vias distintas à do entendimento, foi tema de diversas obras filosóficas ao longo do século XVIII. O presente trabalho pretende tratar de uma categoria estética em particular, o sublime, e traçar seu caminho histórico até o que consideramos o ápice dos estudos a seu respeito: a obra de Friedrich Schiller. O sublime está sempre ligado à estética, mas nem sempre à arte; ele nos remete às ideias de elevação e espiritualidade mesmo quando usado no sentido popular, e pode ser associado à contemplação da natureza, a um momento de luta (interior ou exterior) na vida dos homens, a uma experiência religiosa ou mesmo diante de uma obra de arte. Exploraremos, portanto, as diversas possibilidades e os teóricos mais relevantes que se aventuraram a definir o sublime, acentuando, entre eles, o poeta alemão, que lidava com o conceito de forma teórica, na filosofia, mas também de forma prática, na poesia, o que nos possibilita afirmar que o autor possui, além da compreensão teórica o ‘conhecimento sensível’ do sublime quando se dedica à arte. Na obra filosófica mais prestigiada do poeta alemão, as cartas sobre a educação estética, encontramos referências ao termo ‘estético’:

Para leitores que não estejam familiarizados com a significação deste termo tão mal-empregado pela ignorância, sirva de explicação o seguinte. Todas as coisas que de algum modo possam ocorrer no fenômeno são pensáveis sob quatro relações diferentes. Uma coisa pode referir-se imediatamente a nosso estado sensível (nossa existência e bem-estar): esta é a sua índole *física*. Ela pode, também, referir-se a nosso entendimento, possibilitando-nos conhecimento: esta é sua índole *lógica*. Ela pode, ainda, referir-se a nossa vontade e ser considerada como objeto de escolha para um ser racional: esta é sua índole *moral*. Ou, finalmente, ela pode referir-se ao todo de nossas diversas faculdades sem ser objeto determinado para nenhuma isolada dentre elas: esta é sua índole estética. (SCHILLER, *Educação Estética*, 1795, Carta XX)

Embora a obra de Schiller, de fato, gire em torno da estética, especialmente do belo e do sublime na arte literária, sabemos que sua preocupação era política. O filósofo

buscava a solução para problemas como desigualdade social, opressão e injustiça. “Para Schiller, uma investigação sobre o belo e o gosto era tanto mais importante quanto mais a urgência na solução dos problemas políticos parecia torna-la supérflua e extemporânea”<sup>1</sup>. Tanto a preocupação artística quanto a preocupação política fazem de Schiller um filho de seu tempo: representante da *Sturm und Drang*, inspirou a geração de românticos que considerava a arte no mais alto grau, além de escreverem seus pensamentos filosóficos em forma de poemas e romances de ficção, como é o caso de Novalis e Hölderlin. No romantismo o sublime desempenha um papel de destaque, ressurgindo “à medida que Deus exime-se de uma participação imediata na experiência dos homens”<sup>2</sup> e auxiliando o homem em sua busca por transcendência à despeito de seu desamparo.

Diante do exemplo dos franceses revolucionários e da situação política da Alemanha na época, ainda carente de identidade nacional, a preocupação política era inevitável e, seguindo os passos de Lessing, Schiller buscava a unidade do povo alemão em um teatro nacional, burguês, que expressasse os maiores anseios sociais e políticos de seus conterrâneos. Sua busca política é claramente marcada pelo romantismo, no qual o sentimento pátrio se expressa por meio do ódio ao tirano e da exaltação à liberdade. É essa atmosfera que envolve os textos literários e filosóficos de Schiller e, levando em consideração suas preocupações primeiras, buscaremos interpretar seus estudos sobre o sublime. É visível que a arte do alemão sofreu influência de sua filosofia, e as opiniões quanto aos benefícios da segunda sobre a primeira são divididas. A filosofia levou-o a afastar-se do Romantismo, a buscar maior equilíbrio e maior politização de sua obra literária tardia; a contenção das emoções também se tornou uma de suas buscas pois, segundo o autor, podem aprisionar o homem em um mundo de apetites que é contraditório à liberdade moral que ele defende. Para seu parceiro de trabalho, Goethe, “é triste ver um homem tão extraordinariamente dotado se atormentar com sistemas filosóficos que não podiam lhe servir para nada”<sup>3</sup>.

Obstruindo o caminho de seu gênio artístico ou não, a produção teórica de Schiller traz diversas contribuições para a Filosofia, entre elas, conforme nos lembra Roberto Machado, compreender, “antes de qualquer filósofo ou artista, que seria possível

---

<sup>1</sup> BARBOSA, R., *Schiller e a Cultura Estética*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p.19.

<sup>2</sup> WEISKEL, T., *O Sublime Romântico*, Rio de Janeiro: Imago, 1994. p.38.

<sup>3</sup> ECKERMAN, *Conversações com Goethe*, 14 novembro 1823. Irmãos Pongetti, Porto Alegre, 1950.

interpretar a teoria da tragédia a partir da teoria kantiana do sublime”<sup>4</sup>. Ao longo do século XVIII ainda se interpretavam as tragédias segundo *A Arte Poética* de Aristóteles, e, sob a influência das teorias schillerianas, o trágico evoluiu ao posto de ontologia, especialmente na filosofia de Schelling, e muito foi explorado pelos românticos até Hegel, como uma espécie de ponte entre as teorias aristotélicas e uma nova ontologia. Por esse importante papel na filosofia do século XVIII, consideramos que mais estudos sobre o pensamento de Schiller deveriam ser realizados. Essa também é a opinião de alguns intérpretes que utilizamos aqui, especialmente Friedrich Beiser, como teremos a oportunidade de conferir. Vladimir Vieira comenta, sobre a obra kantiana *Crítica da Faculdade de Julgar*, que “é curioso que o interesse recente por essa obra não pareça ter provocado qualquer efeito correspondente em relação ao pensamento de Schiller”<sup>5</sup>, dados os desdobramentos originais que Schiller empreende após leitura da terceira crítica.

Esse trabalho intenta, justamente, apontar as contribuições de Schiller para os estudos da estética e da filosofia alemã através do conceito de sublime. Guiando-nos ao longo de todo o trabalho, o sublime nos leva ao início de sua história, na Grécia do século I d.C., com o texto do pseudo-Longino, *Peri Hypsous*, traduzido como *Sobre o Sublime* por Nicolas Boileau-Despréaux em 1764, cujos comentários aqueceram o debate na Europa de então; a seguir rumaremos à Inglaterra, onde muitos autores, inspirados pelas interpretações de Longino, contribuíram para a história desse conceito <sup>6</sup>. Por fim chegamos na Alemanha de Kant, que coroou as tentativas de se compreender o sublime com sua interpretação do tema segundo a teoria crítica. Após percorrida a história do sublime até Schiller, nos dedicaremos a esse poeta de forma mais aprofundada, buscando, em última instância, não somente uma definição para o conceito de sublime, mas sua função na sociedade, que é a originalidade do autor quando comparado aos anteriores.

## 2. O SUBLIME DE LONGINO A SCHILLER: UM DIÁLOGO.

Schiller faz parte de um grupo de pensadores que procuraram compreender o sentimento sublime no século XVIII. A presença da filosofia de Immanuel Kant é muito

<sup>4</sup> MACHADO, R., *O Nascimento do Trágico – de Schiller a Nietzsche*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. p.78.

<sup>5</sup> VIEIRA, V., *Entre a Razão e a Sensibilidade – A Estética pós-kantiana e o problema da cisão entre sensível e supra-sensível*, Rio de Janeiro, 2009. p.82.

<sup>6</sup> Até os dias de hoje é na Inglaterra (e Estados Unidos) que o sublime desperta maior interesse dos pensadores: a grande maioria das publicações e debates sobre o conceito de sublime são associados à Cambridge University.

forte em seu trabalho e seu primeiro ensaio sobre o sublime trata, basicamente, de interpretar o que foi dito pelo filósofo de Königsberg em sua *Analítica do Sublime* de 1790. Kant, por sua vez, inspira-se em muito da obra do inglês Edmund Burke. O estadista inglês, ao tratar sobre o belo e o sublime em seu *Enquiry* (1757), dá continuidade a um debate que já havia sido iniciado por Dennis e Addison, que passam a dar um novo olhar ao conceito expresso por Boileau na França da segunda metade do século XVII. Começamos esse trabalho, justamente, com a leitura do *Peri Hypsous*, obra de quase vinte séculos, resgatada pelo francês, que continua relevante nos debates contemporâneos acerca do sublime.

Diante dos excessos da corte, o desconforto de alguns pensadores do século XVIII com a superficialidade do período rococó era evidente, e uma busca se inicia pelo profundo e pelo elevado. Aqui os pensamentos sobre o que seria o sublime como oposto à beleza se apresentam e se intensificam até atingir seu ápice nas teorias kantianas, encontrando uma espécie de solução em Schiller. Logo, a importância de tratarmos de alguns dos principais pensadores da categoria do sublime são os diálogos que travam com as teorias schillerianas. Primeiramente, na antiguidade, questões estéticas eram tratadas metafisicamente, em busca de ideais elevados como a Beleza, o Bem, o Justo e o Verdadeiro. Tais ideias ligavam a beleza e o sublime à ética e à moral, e também associavam ambas as categorias estéticas à arte, e é isso que nos mostrará o texto de Longino. Em um segundo momento, devido à novidade do pensamento empirista, vemos o sublime se tornar tão somente o temor seguido do prazer que sentimos quando nos vemos diante de uma força da natureza. Um misto de medo e maravilha ligados à nossa faculdade da imaginação. Agora os conceitos estéticos migram do plano das ideias universais para o interior do homem. Passamos do objetivo ao subjetivo e uma separação importante é feita: o sublime e o belo possuem agora naturezas diferentes. Finalmente o terceiro momento promove, com as teorias de F. Schiller, um reencontro com o primeiro sem, no entanto, negar completamente as teorias do segundo. Retorna-se ao ideal artístico-ético antigo aproveitando, ao mesmo tempo, o que foi conquistado por Burke e Kant em termos epistemológicos. É no pensamento schilleriano que podemos encontrar a união entre objetivo e subjetivo, entre belo e sublime e entre razão e sensibilidade. Essa ideia será o fio condutor que seguiremos neste trabalho e, em especial nesse primeiro capítulo, que trata da história do conceito, quando procuramos compreender também os pensadores anteriores ao poeta alemão.

## 2.1. O LONGINO DE BOILEAU – OS PRIMÓRDIOS

... para cativar-nos, a triste tragédia de Édipo todo ensanguentado fez com que as dores falassem; exprimiu as vivas inquietações do parricida Orestes, e, para distrair-nos, arrancou-nos lágrimas. (Boileau)

Em 1674, Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711), autor de *A Arte Poética* (1674), trouxe para seu tempo o tema do sublime a partir de sua tradução de um texto intitulado *Peri Hypsous*, ou *Do Sublime*, escrito em meados do século I d.C. e atribuído ao grego Cássio Longino, célebre crítico literário de seu tempo. O tratado possui traduções anteriores <sup>7</sup>, mas que não obtiveram a mesma visibilidade que a tradução francesa. A fama deve-se especialmente ao prefácio escrito por Boileau, que chama a atenção para o conceito de sublime que conquistaria espaço cativo na estética. “Boileau, argumentando que o *hypsos* de Longino é uma questão de transcendência, e não estilo, emancipa-o da concepção retórica do estilo grandioso, estabelecendo, portanto, ‘o sublime’ (*le sublime*) pela primeira vez como conceito crítico”<sup>8</sup>. Boileau também se interessa pela história de Cássio Longino e sua trágica morte como conselheiro da rainha Zenóbia de Palmira<sup>9</sup>, traçando um paralelo entre sua força de carácter e um estado de alma sublime. A transcendência sublime, portanto, passa a ganhar traços notadamente éticos com o prefácio e a tradução do francês: “o homem de honra é visto por todos os lugares; e há ‘algo’ (*je ne se quoi*) em seus sentimentos que demonstra não só um espírito sublime, mas uma alma elevada para muito além do comum”<sup>10</sup>.

Posteriormente à publicação de sua tradução, entre os anos de 1694 e 1710, Boileau também se dedicou a interpretar e comentar essa obra em suas *Réflexions Critique sur Longin*. “O que criou uma audiência imediata e crescente em torno de Longino foi o dilema ou a ansiedade do modernismo. Como estado de espírito, o modernismo é uma incurável ambivalência com relação à autoridade” (WEISKEL, 1994, p.32), e devido a essa audiência, desde o trabalho do crítico francês até os ensaios sobre o sublime e o trágico de Friedrich Schiller ao final do século XVIII, o conceito de sublime passou por

<sup>7</sup> Para citar algumas dessas traduções: F. Robortello (Basileia, 1554), P. Manutius (Veneza, 1555), F. Porto (Genebra, 1569), G. Langbaine (Oxford, 1636).

<sup>8</sup> DORAN, R., *The Theory of the Sublime. From Longinus to Kant*, Cambridge: Cambridge University Press 2015. p.28.

<sup>9</sup> Segundo a história, a rainha fez de Longino seu professor de grego e recebeu deste o conselho de tornar suas terras um reino independente do império romano. Seguindo seu conselho, Zenóbia entra em guerra com o imperador Aureliano, que acaba por reconquistar Palmira. Perdida a guerra, a rainha se declara inocente, apontando para seu conselheiro como único responsável pelo conflito. Condenado à execução, é dito que o crítico literário recebeu sua pena com muita nobreza.

<sup>10</sup> Prefácio de Boileau, In: LONGINO, *Traité du sublime*, Le Livre de Poche, Paris, 1995.

um século de numerosas transformações que estiveram sempre, de uma maneira ou de outra, em consonância com a essência filosófica já apresentada então, no tratado originário.

Tanto no texto de Longino quanto nas reflexões de Boileau, o sublime é tratado como elemento poético, o ápice do discurso. Conforme o afirmado por Emily Brady, “Longino não oferece uma definição clara do que seja o sublime, mas ele elabora sobre suas fontes, conteúdo e características de modo a sugerir um entendimento do conceito que transcende meras virtudes estilísticas”<sup>11</sup>. O tratado sobre o sublime se apresenta como uma espécie de manual para o poeta e o retórico, incluindo algumas técnicas. Hoje, após longos debates, já não mais nos limitamos a tratar o sublime como exclusividade da arte literária (tendo como seu maior representante, segundo Longino, Homero), veremos o sublime da natureza com os ingleses e Kant, e as tentativas de Schiller de, embora mais voltado para a tragédia, inserir o sublime na arte em geral. Arriscamos mencionar John Constable na pintura, Beethoven na música, e, trazendo esse conceito para o século XX, vale mencionar o cinema de Tarkovski e as coreografias de Pina Bausch entre outros nas diversas expressões artísticas<sup>12</sup>. Trata-se de uma busca pelo êxtase, pela comoção, enfim, pelo grande momento de elevação que nos remete a algo de divino, nos exorta a “estabelecer uma relação com aquilo que excede todo o perecer, com aquilo que não é mortal”<sup>13</sup>. A categoria da arte sublime se encaixa perfeitamente a essa ideia de um sentimento sem palavras para designá-lo, uma ideia sem forma, o que por si só já constitui um desafio para os teóricos. Por ora, os momentos de preocupação com a técnica e a prática artística encontrados no texto do pseudo-Longino não são de maior importância: nos ateremos às questões filosóficas que procuram justamente trazer à luz essa característica misteriosa e nobre do sublime que foram amplamente exploradas por pensadores ingleses e alemães no século XVIII, culminando com os textos de Schiller.

A característica central do conceito de sublime em que todos estão de acordo é a noção de *grandeza*, trabalhada de forma mais clara e aprofundada posteriormente por Kant. Cada pensador desenvolve tal ideia de grandeza sublime a sua própria maneira, mas vemos em todos uma base em que estão presentes força, poder, até mesmo violência. A delicadeza não é sublime, a alegria tampouco: o sublime é forte e nobre, elevado e

<sup>11</sup> BRADY, E., *The Sublime in Modern Philosophy*, Cambridge, 2013. Tradução nossa.

<sup>12</sup> Para citar esses artistas nos utilizamos aqui do termo sublime à moda schilleriana, como a representação sensível do suprassensível, muitas vezes expresso na forma de conflito entre razão e sensibilidade, que será o centro desse trabalho.

<sup>13</sup> DEGUY, M., “Le Gran-Dire”, in: *Du Sublime*, Paris, 1988.



poderoso. Portanto, ao tratar-se dos efeitos de uma experiência sublime, nos deparamos com um prazer que se apresenta maculado, impregnado por uma espécie de dor que lhe é característica e desejável. Durante o texto atribuído a Longino entramos em contato com essa característica peculiar do prazer pelo que é doloroso, difícil, grandioso e elevado. Essa relação, filosoficamente um tanto vaga, distancia esse tratado de outras obras voltadas ao ofício do discurso em sua época, uma vez que o autor aponta uma forma de discurso que carece de regra e forma mais definidas: a qualidade um tanto insólita da categoria sublime nos apresenta “um aspecto pedagógico extremamente problemático”<sup>14</sup> para dizer o mínimo.

De um ponto de vista negativo, ou seja, através do que *não* devemos permitir em um discurso que busca o sublime, o tratado de Longino começa a indicar a natureza desse conceito: em II 3, 4 e 5, por exemplo, vemos que, devemos evitar o erro do inchaço e do empolamento nos quais costumam cair retóricos em busca de grandeza, isso porque causam inautenticidade ao discurso. Aqui temos, então, uma primeira informação importante acerca do que seja o sublime: antes de ser ornamentado, ele deve ser simples e autêntico – o que não seria o caso da beleza, que tão bem recebe o adorno. Ao longo de suas *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime* de 1764, Kant explora essa questão do ornamento e da simplicidade de forma ilustrativa, sendo a simplicidade característica sublime enquanto o enfeitado é belo. “É necessário ao sublime ser sempre grande, o belo também pode ser pequeno. O sublime precisa ser simples [*einfältig*], o belo pode ser adornado e amaneirado. (...) Um arsenal deve ser nobre e simples, um palácio residencial magnífico, e o de verão, belo e amaneirado”<sup>15</sup>.

Na sequência do tratado romano, o autor recomenda que devemos evitar a puerilidade por correremos o risco de expressar uma alma pequena uma vez que o excesso de minúcias transmite frieza. Segunda informação importante: a frieza e os detalhes não pertencem ao sublime, que deve comover de forma imediata. Aqui também Boileau adere ao que diz o texto antigo: “Fuja da abundância estéril desses autores, e não se sobrecarregue com um pormenor inútil” (BOILEAU, *Arte Poética*, 1674, Canto I, verso 57). A terceira e última espécie de defeito que o poeta deve evitar é a paixão mal colocada, ou seja, a afetação exacerbada por algo que não lhe seja digno, a falta de medida ali onde

<sup>14</sup> Philip Shaw, *The Sublime*, Londres, 2006.

<sup>15</sup> KANT, I., *Observações Sobre o Sentimento do Belo e do Sublime (Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen)*, Campinas, Papirus, 2000. Pg. 23. Utilizaremos a abreviação OBS para essa obra ao longo do trabalho.



necessitamos de medida, citando o próprio texto: “é necessário estabelecer os princípios para evitar os vícios que se mesclam ao sublime”<sup>16</sup>. Aqui vemos mais uma característica importante do sublime: a comoção que ele gera é absolutamente seletiva, se reservando às coisas mais elevadas e dignas de paixão e comoção. Portanto temos aqui, se utilizando de três regras da poética de Longino, três características fundamentais do sublime que serão assumidas como condição para os trabalhos de alguns teóricos do século XVIII e que compõe o que chamamos de “grandeza”, quais sejam: autenticidade, comoção e elevação.

Uma das definições mais filosóficas a respeito do sublime que podemos encontrar no tratado é: “(...) nenhuma coisa cujo desprezar tenha grandeza é grande, como riquezas, honras, distinções, tiranias, e todo o resto que tem o grande aparato” (DS, VII-1). A partir do momento em que somos considerados nobres por desprezar algo, sabemos que o algo desprezado não pode ser sublime. O apoio a esse argumento é o próprio senso comum, tão caro a Kant em sua terceira Crítica, pois podemos observar uma concordância nas questões sobre o que seria nobre e digno, e sobre o que seria tal homem dotado de grandeza. Essa definição nos deixa exatamente no ponto de partida para compreender o sublime ao longo da história em torno desse conceito. Apesar de construídas por negativas, as características encontradas aqui serão exploradas em um viés explicitamente moral por Schiller em sua teoria sobre a tragédia, especialmente na busca do poeta pela arte trágica como arte sublime por excelência e sobre o tipo de comoção que deve gerar a jornada de um herói trágico, envolto em seus valores.

O discurso sublime, ainda segundo o tratado atribuído a Longino, “dispõe a alma à grandeza de pensamento” (DS, VII-3) e nos leva a voltar inúmeras vezes ao que seria até mesmo irresistível, deixando sua marca na lembrança. Podemos atribuir, portanto, uma ideia de força e poder ao discurso e à arte sublimes, que será justamente uma das razões pelas quais os estetas, especialmente no século XVIII concluirão que o temor é onipresente nessa categoria. Além de toda a grandeza, temor e elevação, Longino acredita que o sublime deve sempre agradar a todos (DS, VII-4), mas não tem como objetivo tratar dessa universalidade da experiência sublime sob o viés de uma teoria do conhecimento, desafio esse aceito por Immanuel Kant. O grego trata dessa questão simplesmente de um ponto de vista retórico, mas vale ressaltar que a concordância entre todos os seres

---

<sup>16</sup> LONGINO, C., *Do Sublime (Peri Hypsous)*, Martins Fontes, São Paulo, 1996. Obra citada como DS.

humanos a respeito de uma experiência sublime no discurso é fator indispensável nesse tratado de poética do séc. I.

Nos dirigindo, mais uma vez, à característica sublime da grandeza, atentamos para o fato de não se tratar de quantidade e dimensão físicas. Certamente que, ao mencionarmos palavras como força, nobreza e elevação, deduz-se que não estamos falando de uma grandeza comensurável, mas ainda assim Longino não deixa de alertar-nos para o óbvio:

(...) em que o sublime difere da amplificação (...). Segundo eles<sup>17</sup>, a amplificação é um discurso que acrescenta grandeza aos assuntos. Pois essa definição, em verdade, pode ser comum ao sublime, à paixão e aos tropos. (...) parece-me que diferem uns dos outros. É que o sublime reside na elevação, a amplificação no número. (DS, XII-1)

A respeito da não possibilidade de se quantificar a grandeza sublime, Longino nos deixa apenas o pequeno comentário citado, ao passo que, mais uma vez, é Kant que desenvolve com mais atenção essa questão; também Schiller deixa a questão da amplificação sublime muito bem desenhada como elevação (em oposição a número) quando se utiliza de valores morais para defini-lo.

Nesse primeiro texto acerca do sublime tratamos de grandeza de forma poética e desmedida, grandeza da alma, grandeza de paixões. Longino vê positivamente o arrebatamento e considera sublime a paixão extremada. O autor nos apresenta diversos exemplos de grandes poetas da antiguidade e seguimos a leitura compreendendo de forma intuitiva o quê, afinal, o sublime significa para ele: ao se ater ao sublime como técnica poética e retórica estamos, na verdade, falando de um recurso de persuasão, sedução e envolvimento do leitor ou do ouvinte. O sublime absorve e comove e, desse modo, vemos a semelhança entre a técnica de retórica e a filosofia do sublime propriamente dita, sendo impossível separá-las nessa obra.

Mais uma semente já lançada por Longino há tantos séculos no que diz respeito à natureza humana: ora, nos comovermos com a grandeza da alma e buscarmos o elevado nos é natural pois, como já mencionado anteriormente, o sublime deve sempre agradar a todos, ou seja, apreender o sublime é uma habilidade inata. Citando o tratado em XXXV-2: “(..) a natureza não fez de nós um ser vil e baixo; (...) logo ela fez nascer em nossas almas um amor invencível a tudo que é eternamente grande e àquilo que é, se comparado

---

<sup>17</sup> Aqui o pseudo-Longino se refere aos outros autores de tratados sobre retórica estudados em sua época.

conosco, mais divino”, esse ideal elevado de nossa alma se traduz na filosofia de Schiller como razão, claramente inspirado na moral libertadora dos apetites da segunda Crítica. Esses pensadores têm em comum a essência do sublime, com variações de vocabulário e argumentação, como a busca por uma saída do mundo físico através da experiência estética, uma busca pelo que no homem é divino, pela capacidade humana de não sucumbir à sua animalidade. Essa é uma das grandes lutas da filosofia, da cristandade e de outras formas de religiosidade e de organização social e política: o sublime nos remete ao desejo do homem de ver concretizado o que é, de fato, ser humano. Essa parcela nobre de nossa natureza humana não deve ser “maculada” por nossos desejos e afetos e, portanto, não nos deixamos seduzir por honras, riquezas ou o que quer que possa escravizar os afetos do homem. Para além da prisão dos afetos o sublime é, desde início, uma ideia que abarca dentro si o conceito de liberdade tão caro ao autor de *Os Bandoleiros*.

Embora seja natural que o sublime, quando ligado à arte, seja associado à tragédia, como teremos oportunidade de mostrar posteriormente, não encontramos essa associação já em Longino. Por enquanto temos no sublime paixão, sedução, nobreza e dignidade, aquela característica de uma composição artística que “reina absoluta sobre nosso pensamento” (DS, XXXIX-3). Durante o início do século XVIII, quando os ingleses se propuseram a tratar da categoria do sublime, há uma tentativa de distanciar-se dessa característica dramática para pensar o sublime de forma estritamente filosófica-epistemológica, retirando-o por completo da esfera poética e associando-o tão somente à natureza. Sobre isso trataremos a seguir, mas antes de chegarmos aos ingleses há ainda uma importante qualidade do conceito de sublime desenvolvido no séc. I que se tornou central na obra filosófica schilleriana: a *educação* para o sublime.

Em Longino nos deparamos com o embate entre natureza e técnica, entre gênio e aprendizado, questões que tomam uma proporção maior em teorias posteriores. Encontramos algumas passagens que nos mostram claramente a crença na educação estética: “A grandeza, abandonada em si mesma, sem ciência, privada de apoio e de lastro, corre os piores perigos, entregando-se ao único impulso e a uma ignorante audácia” (DS, II-2), e ainda, “é preciso educar as almas em direção ao grande e torná-las sempre prenhes, se se pode assim dizer, de uma exaltação genuína” (DS, IX-2). Essa educação para o sublime foi desenvolvida pelo poeta alemão e também praticada e exemplificada em seu trabalho artístico-literário.

Mais uma vez nos mostrando que o texto de Longino tem ligação direta com a obra de Schiller, podemos identificar uma possível função social para a experiência sublime, pois “Longino insiste que a sublimidade possui uma dimensão ética, (...) o arriscado impulso sublime ainda assim preserva uma função social” (Shaw, 18). Portanto é mantendo essa problemática em mente que encerramos nosso passeio pelo tratado *Do Sublime* atribuído a Cássio Longino, do século I, citando o alerta de cunho moral do autor:

Mas quando da vida inteira de cada um de nós a corrupção é já o árbitro, (...) numa tal destruição pestilencial da vida, acreditamos nós que existe ainda um juiz livre e íntegro das coisas grandes e de valor eterno, e que não seja corrompido pelo desejo de enriquecer? (...) passamos toda a nossa vida sem fazer nenhum esforço, sem nada empreender que não seja pelo louvor e pelo prazer, mas jamais por uma utilidade digna de emulação e de estima. (DS, XLVI 10 e 11)

A preocupação com “coisas grandes e de valor eterno”, “dignas de emulação e estima” é o motor do pensamento de Schiller acerca do sublime. Podemos dizer que essa é a categoria estética que se reporta a essas “grandes” qualidades da alma e seguimos, portanto, explorando autores que se dedicaram a pensá-la.

## 2.2. OS INGLESES DO SÉCULO XVIII

Marco da grande mudança de paradigma dentro da filosofia da arte, o século XVIII foi palco de uma “estética do empirismo” na Inglaterra. Revolucionando o modo de pensar, os ingleses não poderiam deixar de aplicar a novidade também na esfera da arte, da beleza e do sublime. O empirismo afetou, por exemplo, o conceito de beleza que se aceitava até então, citando Hume: “Beleza não é qualidade nas coisas mesmas. Ela só existe na mente de quem as contempla, e cada mente percebe uma beleza diferente”<sup>18</sup>. Os ingleses deram grande valor ao sentimento e à característica individual do gosto, dificultando que se chegasse à uma regra universal para a beleza e o sublime; tal relativismo não existia para os antigos e trouxe um problema para a filosofia da arte que até hoje não foi superado, ou podemos dizer ainda que foi, sim, superado, mas não porque tenha-se encontrado uma regra universal, senão fazendo-se as pazes com a multiplicidade de possibilidades para a beleza e o sublime.

---

<sup>18</sup>HUME, D., *Do Padrão do Gosto*, Nova Cultural, São Paulo, 1996. pg. 176.

Enquanto a tradução de Boileau tratava de uma experiência artística, especialmente poética, John Locke discorria acerca do empirismo, e é nesse cenário que, ao final do século XVII, a texto de Longino chega à Inglaterra e ganha destaque entre teóricos britânicos. A partir de então começa-se a questionar se o crítico grego de fato encontrou a verdadeira causa para o sentimento sublime, a saber, o estímulo poético, ou se a elevada experiência estética tem como fonte a contemplação de grandezas naturais. “Enquanto o ‘sublime retórico’ foca no grandioso e elevado como um aspecto linguístico, o ‘sublime natural’ tem a sublimidade como uma qualidade inerente ao mundo exterior” (Shaw, 28). Em 1689 Thomas Burnet publica *The Sacred Theory of the Earth* e adiciona ao sublime de Longino uma leitura algo mais contemplativa e próxima do que, posteriormente, Kant desenvolverá na terceira crítica:

Os mais grandiosos objetos da natureza são, penso, os mais prazerosos de se contemplar, não há nada que eu admire com mais prazer do que o amplo mar e as montanhas da Terra. Há algo de augusto e imponente no ar dessas coisas, que inspiram a mente a pensamentos e paixões grandiosos. E tudo o que possui tão somente uma sombra ou a aparência do INFINITO, como todas as coisas que são grandes demais para nossa compreensão possuem, preenchem e transbordam a mente com seu excesso, e a lançam em prazeroso estupor e admiração.<sup>19</sup>

Essa passagem, especialmente a menção da impossibilidade de se compreender o infinito, contém as bases para que leitores de Burnet se dedicassem à busca por uma definição do sublime cada vez mais afastada da poética grega e mais próxima da natureza. Entre eles se destaca o crítico literário John Dennis e suas obras *The Advancement and Reformation of Poetry* (1701) e *The Grounds of Criticism* (1704). O inglês se inclina para uma ideia de sublime voltada à religião cristã, como muitos outros ingleses da época, em que a contemplação de grandes poderes da natureza nos aproximaria de seu criador, à imagem de quem o homem foi moldado, como se o sublime fosse a expressão de um poder divino. O grande passo dado por Dennis nesse momento é o atribuir o sublime à relação entre o contemplador e o contemplado, evitando reduzi-lo à uma característica do objeto. A busca pela *causa* da experiência sublime no interior do sujeito promove ainda mais um passo no desenvolvimento do conceito.

Em 1712, Joseph Addison publica, na revista *Spectator*, *The pleasures of the Imagination*, onde também considera a característica chave do sublime antigo (a grandeza) com referência à natureza. Seguindo pegadas de Burnet e Dennis ele aponta

---

<sup>19</sup> *Sacred Theory*, edição de 1776, citada por Philip Shaw. Grifo do autor, tradução nossa.

para a vivência sublime na contemplação de vastos campos, imensos desertos, grandiosos cumes e o misterioso oceano. Addison atenta para o prazer sentido na contemplação de tais grandezas:

“Nossa imaginação ama ser preenchida por um objeto, ou apreender qualquer coisa que seja grande demais para sua capacidade. Somos arremessados em um prazeroso espanto diante de tais visões sem limites, e sentimos uma quietude e uma maravilha deliciosas na alma diante da apreensão delas.”<sup>20</sup>.

Embora, em referência ao empirismo, o autor atribuisse esse sentimento de prazer à *visão* (percepção fenomênica) de tais objetos, e, em referência à religiosidade presente nas obras inglesas, o ilimitado que nos atrai assim o faz por se assemelhar à divindade, tal pensamento foi precursor do sistema kantiano encontrado na *Analítica do Sublime*, onde atribui-se tal prazer ao conflito entre a imaginação e a razão, quando a segunda ultrapassa os limites da primeira, levando-a a superar-se.

Os fenômenos naturais considerados grandiosos, ou seja, sublimes, nos causam uma espécie de temor e espanto por um lado, quietude e liberdade por outro. Dada a mistura de sentimentos negativos e positivos, o sublime ganha sua segunda principal característica – sendo a primeira a já mencionada grandiosidade – qual seja, o paradoxo entre terror e prazer, ou o que foi chamado por Burke e Kant de “prazer negativo”, que dá sequência ao que John Dennis chamava de *delightful horror* (algo como ‘delicioso horror’). “Dennis lista seis tipos de paixões efusivas: admiração, terror, horror, alegria, tristeza, desejo. O mais forte deles, e, portanto, o mais apto a alcançar o objetivo da poesia, é o terror” (DORAN, 63). Algo semelhante é encontrado nas teorias de Burke quando o autor afirma que o instinto de conservação é o mais forte dos instintos; também Addison se manifesta a esse respeito:

Quando olhamos para tais horrendos objetos, não é pouco nosso prazer em pensar que não somos por eles ameaçados. Consideramo-los, ao mesmo tempo, terríveis e inofensivos; dessa forma, quanto mais medonha aparência eles apresentam, maior o prazer que sentimos em nossa própria segurança. Em suma, observamos os horrores de uma descrição com a mesma curiosidade e satisfação com que examinamos um monstro morto. (ADDISON, 568)

A partir da afirmação de Addison sobre o prazer nas coisas que ultrapassam nossa capacidade de apreensão, a arte é oficialmente excluída da categoria sublime, uma vez

<sup>20</sup> ADDISON, J., *The Pleasures of Imagination*, Spectator, 1712. Tradução nossa. Fonte: <https://www.ourcivilisation.com/smartboard/shop/fowlerjh/>

que ela é produto de nossa própria capacidade e não de algo superior a ela. Essa exclusão é mantida durante todo o século XVIII até que Schiller a nega em seu texto *Do Sublime – para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas* de 1793. O sublime natural desenvolve-se independentemente da influência literária, enquanto o sublime patético de Schiller está diretamente ligada a ela, traçaremos cuidadosamente esse caminho circular que começa na poética, vai para a natureza e volta à poética.

### 2.2.1. Edmund Burke

*A boa companhia, as conversas animadas e os laços afetivos da amizade enchem o espírito de prazer, uma solidão temporária, por outro lado, é em si mesma agradável. Esse fato pode talvez servir como prova de que somos criaturas destinadas tanto à contemplação quanto à ação.* (Edmund Burke)

Conhecido estadista inglês, Burke também se ocupou de questões estéticas, e seu texto intitulado *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* (*A philosophical enquiry into the origin of our ideias of the sublime and the beautiful*), de 1757, também chamado simplesmente de *Enquiry*, se tornou uma referência para os estudos relacionados à categoria estética do sublime.

Burke busca pelos princípios do gosto, e também o faz de modo empirista, trabalhando principalmente a resposta de nossos sentidos à estímulos estéticos. Dando sequência ao trabalho de Addison, o britânico assume que a experiência sublime se dá diante da contemplação da grandiosidade da natureza, desenvolvendo de forma mais aprofundada a linha de pensamento do ‘prazer negativo’ até suas causas, procurando explicar por que, afinal, o ser humano sentiria essa espécie de atração pelo perigoso, o terrível, o ameaçador. É também no trabalho desse inglês que vemos o sublime sempre em oposição ao belo. Essa distinção será muito importante para a filosofia da terceira crítica, para o desenvolvimento das teorias estéticas a partir da segunda metade do século XVIII e para a produção artística do início do século XIX, quando a busca pelo sublime em lugar da beleza se torna a preferência de alguns artistas importantes. A beleza, nas diversas expressões artísticas, começa a ceder lugar para o sublime romântico.

Na contemplação do belo, o prazer é puro e Burke o chama de ‘prazer positivo’, já no sublime, temos dois momentos: primeiramente a contemplação de uma ameaça que nos causa temor, e o segundo momento, o da conscientização de nossa própria segurança, que nos traz, finalmente, o prazer. Por conta desse paradoxo é que Burke o chama de prazer negativo ou deleite. Diante dessa diferença essencial entre o belo e o sublime,



vemos o filósofo posicionando cada um deles em esferas diferentes da natureza humana: o belo está associado ao instinto social, ao passo que o sublime se liga ao instinto de conservação. A associação da beleza à sociabilidade não é exclusividade do inglês, esse é um debate recorrente entre os estetas do século XVIII. Na seção X da primeira parte do *Enquiry*, temos a beleza gerando afeição: Burke chama-a de amor e é através desse sentimento que o homem é trazido para o necessário convívio social. Portanto a tensão, o temor e a solidão se encontram presentes na experiência do sublime, enquanto que o belo busca calma e harmonia. No sublime os sentimentos são mais poderosos, tornando o deleite a mais forte emoção da alma já que a dor é mais poderosa que o prazer, o que o conecta de forma muito clara ao instinto de conservação.

O objetivo de Burke com essa obra é esclarecido na introdução: “(...) descobrir se existem quaisquer princípios segundo os quais a imaginação é afetada e que sejam tão comuns a todos os homens, tão fundamentados e tão seguros que possam fornecer os meios para sobre eles se raciocinar a contento” (*Enquiry*, 23). Podemos considerar a obra de Burke como um *stepping stone* para um legado de maior peso deixado por Kant na história da estética no que tange à busca por um princípio segundo o qual a imaginação é afetada. Algumas ideias do inglês foram fundamentais para que se chegasse a algumas conclusões com relação ao belo e ao sublime nos anos subsequentes, período em que o debate sobre esse tema estava mais aquecido na Europa. Burke associa o gosto ao prazer (ou à dor) dos sentidos, que são idênticos em todos os homens. Além do prazer dos sentidos, o homem possui uma faculdade que o auxilia na combinação, interpretação e reprodução do que chegou por meios físicos: a imaginação. Burke segue afirmando conceitos coerentes com o empirismo, sendo a imaginação incapaz de produzir algo inteiramente original, podendo apenas variar as diversas combinações e ordens das informações que recebeu sensualmente. Por conta da igualdade de faculdades entre todos os homens, podemos também afirmar a igualdade nas questões sobre o belo e o sublime (uma vez que estamos falando de estímulos sensoriais) e, portanto, existe a possibilidade de um sistema para se encontrar a universalidade do gosto. Apesar de afirmar tal possibilidade na introdução, o tratado de Burke não chega a traçar um sistema racional relevante para defender sua tese. Na ausência de uma razão capaz de gerar um conhecimento *a priori*, o que o pensador entende por sublime possui uma diferença essencial do que o conceito que encontramos em Schiller: para este, a elevação moral do sentimento sublime, associada à razão, tem como principal objetivo a liberdade, a independência dos afetos e dos sentidos, o que não faria sentido na teoria desenvolvida



pelo inglês. Ao invés de uma busca pelo moralmente elevado, o sublime burkeano simplesmente afirma, a grosso modo, que sentimos alívio por estarmos em segurança quando contemplamos o perigo de uma força da natureza, é o alívio que gera prazer. O que Schiller fez foi migrar o sentimento sublime da esfera do instinto de auto conservação para a esfera da moral e da liberdade. Trouxe para essa categoria estética ares do ideal romântico.

Voltando ao tratado de Burke, nas primeiras sessões da primeira parte, o filósofo define termos importantes para o texto. A segunda sessão é dedicada à dupla dor e prazer, que não é tratada como oposição, mas sim como sentimentos independentes um do outro. Há uma ligação importante entre ambos que é o prazer que sentimos na cessação da dor e o pensador julga ser esse prazer (o deleite) de natureza diferente do prazer positivo propriamente dito. Esclarecida essa diferença desde o início do texto, Burke nos leva a conhecer seus conceitos sobre as paixões que pertencem à autopreservação e aquelas relacionadas à sociedade. A dor e o medo são, para Burke, a fonte do sublime, e esse conceito se mantém tanto em Kant quanto em Schiller, a despeito das diferenças teóricas entre eles. Na obra do inglês, o verdadeiro medo é sempre o medo da morte, e o que nos traz dor é, de algum modo, conectado a ela. Ora, a iminência real do fim não é sublime, mas sim puramente terrível, mas improbabilidade de a dor e o medo se relacionarem à morte de fato e a posição de segurança com relação aos terrores reais permite, então, que a mesma fonte do terror gere um sentimento sublime.

Ao compreendermos essa dicotomia, já é possível traçar uma conexão entre os pensadores tratados na base das teorias sobre o sublime, e temos um panorama do que carregam em comum ou em que divergem.

### 2.3. KANT E SCHILLER – DISSONÂNCIAS COMPLEMENTARES

Difícilmente podemos discorrer sobre questões exploradas pelos filósofos no século XVIII sem referências à Kant. No estudo da estética nos apoiamos especialmente em sua terceira crítica, quando o filósofo desenvolve suas teorias a respeito do belo, do sublime, dos juízos reflexionantes, do senso comum e da possibilidade *a priori* de um julgamento estético. Esse capítulo como um todo tem por objetivo inserir o debate entre Kant e Schiller na história do sublime, que já apresentava materiais complexos como o de Longino e o dos ingleses.

A grande influência que Kant exerceu sobre Schiller é conhecida por todos os estudiosos do escritor, com especial destaque para a segunda e a terceira críticas. Ademais, há um diálogo entre os dois filósofos que, para muitos intérpretes, resultou em uma contra influência de Schiller sobre Kant na *Metafísica dos Costumes* no que diz respeito ao agir moralmente por inclinação. No entanto Kant não é o único pensador utilizado por Schiller ao longo do desenvolvimento de suas teorias: vale mencionar que a *Doutrina da Ciência de 1794*, de Fichte, foi importante na confecção da *Educação Estética do Homem* e que pensadores anteriores a Kant, pertencentes à *Aufklärung*, estão presentes desde os escritos de juventude do poeta; e ainda, nas questões relacionadas ao teatro e à arte, vemos influência clara de Lessing e Rousseau.

Esse trabalho se dedicará mormente à influência kantiana por três razões: (1) acreditamos que o autor das críticas é, de fato, o maior influenciador da filosofia madura de Schiller; seu pensamento tardio da última década do século XVIII nos mostra que, a partir da leitura de Kant, Schiller também sofreu uma espécie de ‘despertar do sono dogmático’, divisor de águas, que fez com que toda a sua produção filosófica anterior às leituras de Kant fosse rebaixada ao segundo plano por estudiosos e comentadores e, arriscamos dizer, pelo próprio Schiller. A leitura de Kant lhe permitiu justificar de modo sistemático as ideias políticas que defendia, encontrando validação para o papel do artista na sociedade. Ademais, (2) no caso específico das teorias a respeito do sublime essa influência é quase que exclusiva, fazendo dos textos de Schiller sobre o tema um exímio explorar da analítica kantiana seguida de algumas ideias originais que buscam superar as de seu predecessor. Apesar de haver um retorno de Schiller à essência sublime que encontramos no pseudo-Longino, não há evidências da leitura do texto grego nos trabalhos do dramaturgo, portanto esse retorno é parte do conjunto de conclusões próprias desse trabalho, o que confirma que, até onde podemos afirmar, Kant é a pedra fundamental das teorias schillerianas acerca do sublime; (3) dada a importância do pensador de Königsberg para a filosofia que o sucedeu até os dias de hoje, temos a oportunidade de acompanhar o diálogo entre um gigante da literatura e um gigante da filosofia, um destaque da história do pensamento ocidental que merece maior atenção do que lhe foi dada até então.

### 2.3.1. A moral kantiana na filosofia de Schiller

Sendo o sublime uma categoria estética, faz-se mister o esclarecimento sobre o caráter ético da filosofia schilleriana: o claro objetivo do pensador ao desenvolver suas teorias sobre o sublime é o de implicar a arte sublime (e posteriormente também a arte bela) no desenvolvimento moral do sujeito para que seja possível uma convivência harmônica e livre em sociedade. Ora, talvez até mesmo mais do que a *Crítica da Faculdade de Julgar*, a *Crítica da Razão Prática* forneceu instrumentos para a busca de Schiller pela liberdade. Por termos aqui um filósofo cuja principal ocupação é a literatura, é por inclinação Schiller busca na arte<sup>21</sup> a solução para problemas filosóficos de naturezas diversas.

Isso se torna ainda mais claro quando nos familiarizamos com os temas tratados por ele em seus trabalhos filosóficos de estudante, durante o período em que foi aluno da *Karlschulle*, de 1773 a 1780. A liberdade sempre foi sua ocupação principal: sua rebelião começa contra a tirania militar da própria escola em que estudava, perpetrada pelo nobre Karl Eugene, que dava nome à escola. O duque católico, tolhido em seu poder político em uma Alemanha protestante, fez da escola seu pequeno reinado particular onde, apesar de paternal, agia como uma espécie de déspota. Ainda que escolhesse o jovem Schiller como um de seus favoritos, impulsionou o estudante contra todo e qualquer tipo de controle e opressão.

Mesmo que a tendência otimista e religiosa do pensador o levasse a buscar soluções em ideias como divindade, amor e harmonia, sua formação em medicina e sua busca pelo homem como totalidade racional e sensível nos mostra uma tentativa de fazer uso desses ideais no mundo concreto, pensamento que vemos atingir seu ápice nas cartas sobre educação estética<sup>22</sup>. Com isso vemos que existe em Schiller uma tendência a procurar no interior indivíduo e no trabalho do artista respostas para questões que, de outro modo e nas mãos de outro pensador, seriam tratadas sob um viés imediatamente sociológico; por este motivo as noções de razão prática e liberdade kantianas tiveram no poeta tremendo apelo: partem do interior do sujeito bem como de um sistema de teoria do conhecimento que justifica de modo filosófico seu posicionamento político.

<sup>21</sup> Arriscaríamos ainda a dizer que sua principal ocupação é a arte que seja sublime, pois que suas obras de maior destaque são tragédias, caso em que a arte é sublime por excelência segundo suas próprias teorias.

<sup>22</sup> Voltada fortemente para a formação filosófica de seus alunos, a *Karschule* preparou Schiller para o trabalho teórico com suas quinze horas semanais dedicadas ao curso de Filosofia. O enfoque da medicina estudada na época e especialmente naquela instituição mantinham uma visão filosófica da relação entre o homem e sua saúde. “O principal interesse da medicina filosófica era o ser humano como um todo, especialmente a interação entre mente e corpo” (BEISER, F., *Schiller as a Philosopher*, F., 16)

Concomitantemente à dureza de disciplina, a *Karlschulle*, além de envolver profundamente seus alunos no estudo da filosofia, estimulava-os a pensar de forma crítica sobre debates correntes. Tal formação deu a Schiller boas ferramentas muito antes de seu primeiro contato com Kant. As ideias da *Aufklärung* já haviam se tornado populares nas vozes de Mendelssohn e Spalding entre outros, chamando a atenção do jovem Schiller.

Tendo em mente a importância da ética e, mais particularmente, da liberdade para Schiller, chegamos à época em que ele teve a oportunidade de se dedicar exclusivamente ao estudo da filosofia, mergulhando profundamente nas obras de Immanuel Kant e produzindo em pouquíssimo tempo a totalidade de seus textos filosóficos mais famosos, considerados a segunda fase de sua obra<sup>23</sup>. Era o início da última década do século e Schiller, que vivia de seu trabalho como dramaturgo e poeta, se encontrava em dificuldades financeiras ao mesmo tempo em que enfrentava severas condições de saúde. Apadrinhado por um admirador de seu trabalho, o príncipe dinamarquês Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenberg, Schiller passa a receber uma pensão anual que lhe possibilita uma ‘convalescência filosófica’. Escreve Schiller ao mecenas: “Minha incapacidade atual de praticar a própria arte, para o que é preciso um espírito fresco e livre, proporcionou-me um ócio oportuno para refletir sobre os seus princípios”<sup>24</sup>.

A partir de suas leituras, Schiller passa a redigir ensaios sobre o sublime, sobre o belo, sobre o papel do teatro na sociedade, sobre o patético e o trágico, e a trocar ricas correspondências, especialmente com o amigo Christian Gottlieb Körner, o príncipe Friedrich von Augustenberg e Goethe. Durante esse período, que foi mais intenso entre os anos de 1791 e 1795, o dramaturgo assume como premissa que a moralidade pertence à razão prática, aceita a oposição entre racional e sensível, aceita, também, a possibilidade de uma origem *a priori* das leis morais e é sempre sem contrariar esses conceitos que constrói sua base epistemológica para justificar experiências estéticas.

A partir da adoção, por Schiller, das ideias expressas nas críticas, entramos em um campo minado de discordância entre comentadores com respeito à uma questão central: o agir moral por dever racional. Alguns estudiosos<sup>25</sup> citados por Friedrich Beiser<sup>26</sup>

<sup>23</sup> De um total de três fases, sendo a primeira a literatura *Sturm und Drang*, a segunda sua obra filosófica e a terceira um retorno à literatura com o Classicismo de Weimar.

<sup>24</sup> SCHILLER, F., *Cultura Estética e Liberdade*, São Paulo, Hedra, 2009. P. 55.

<sup>25</sup> Entre eles H.J. Paton, Henry E. Allison e Marcia Baron.

<sup>26</sup> BEISER, F., *Schiller as a Philosopher – A Re-examination*, Oxford University Press, Oxford, 2005.

interpretaram Schiller como se seu único objetivo fosse de promover a harmonia entre razão e sensibilidade, e julgaram esse objetivo como algo fundamentalmente oposto ao agir por dever racional<sup>27</sup>. Em outras palavras, a busca por um momento no sujeito em que o dever moral kantiano não contradiga suas inclinações foi tido como uma ruptura absoluta entre os dois filósofos, pois Kant busca um agir moral que é exclusividade da razão prática pura, e que deve ser seguido a despeito de nossas inclinações. Schiller é visto aqui como um crítico de Kant com relação à função do *sentimento* na ação moral. Os estudiosos citados julgam que, para o poeta, tal sentimento é fundamental ao passo que para Kant, embora desejável, o sentimento não é condição para o agir ético. Essa não é a escolha teórica do presente trabalho, ao contrário, compartilhamos a visão de Beiser de que Schiller e Kant são complementares, e procuraremos mostrar o momento em que os apetites se contradizem em nome da moral dentro da própria filosofia de Schiller, ou seja, a experiência sublime. Schiller de fato abre margem para interpretações quanto à inclinação dado que procura formular uma teoria do equilíbrio entre abstrato e concreto, entre mente e corpo, entre racional e sensível; ademais, o poeta dedica uma obra à questão da ‘bela alma’<sup>28</sup>, ou seja, ao homem que sente-se naturalmente inclinado a realizar seu dever moral. Por ser justamente essa uma das mais importantes diferenças entre esses dois pensadores, a escolha interpretativa dos neo-kantianos citados por Beiser é compreensível. No entanto, percebemos nitidamente que, para Schiller, é a razão prática que comanda as ações morais, mesmo aquelas que são espontâneas e acompanhadas da inclinação. Não se deve tomar como necessária a relação contingente entre inclinação e dever na obra de Schiller.

Ainda para dar mais motivos para que os intérpretes insistissem no mal entendido, enquanto escrevia os *Xênias* em parceria com Goethe, Schiller usou de humor (que era, justamente, o objetivo da célebre parceria alemã ao escrever os *Xênias*) em um epigrama que foi tomado fora de contexto:

*O escrúpulo da Consciência*  
 “Com alegria sirvo aos amigos, mas infelizmente o faço com prazer.  
 Logo sou amaldiçoado com a dúvida de que não sou virtuoso.  
*O Veredicto*  
 Pois não outro que não este conselho: você deve tentar odiá-los,  
 E então praticar com aversão o que seu dever lhe comanda”.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> Acredita-se que Schiller lia Kant de modo a julgar imprescindível que o agente *não deseje* praticar a ação moral. A moralidade kantiana para Schiller estaria, justamente, em contradizer os desejos e inclinações.

<sup>28</sup> Trata-se do texto *Sobre Graça e Dignidade*, de 1793.

<sup>29</sup> Tradução nossa do epigrama de Schiller citado em inglês na obra de Beiser, 170.

De fato, ao longo de sua obra, vemos Schiller adicionar à sua busca pela liberdade (no sentido kantiano da palavra, como liberdade da razão), a busca por outro tipo de liberdade, que implica na ausência completa de constrangimento da sensibilidade, liberdade essa que proporciona a satisfação de agir moralmente por inclinação. Mas, a despeito da primeira impressão causada pelo epigrama, buscaremos advogar que o segundo tipo de liberdade não anula o primeiro, e Schiller adota um caminho ou outro de acordo com as mais variadas circunstâncias, procurando adicionar e não substituir, ou seja, contrariamente a uma discordância, vemos na moral schilleriana uma adição à moral kantiana<sup>30</sup>. Em última instância, Schiller mantém-se kantiano quanto à origem de nossa liberdade, mas procura um humanismo quando quer que a sensibilidade acompanhe a razão quando o homem é livre, para que a liberdade seja ainda mais completa.

Se a lei moral não fosse pensada previamente com clareza em nossa razão, nós nunca nos consideraríamos justificados a admitir algo como a liberdade. Mas se não houvesse liberdade, então a lei moral não poderia de modo algum ser encontrada em nós.<sup>31</sup>

Existe um rico diálogo estabelecido entre os dois pensadores que diz respeito ao agir moral por inclinação. A principal acusação de Schiller contra Kant, que faz com que o segundo sintasse na obrigação de responder é quanto ao caráter monástico da ética kantiana, que dá brecha a uma série de possíveis contra-argumentos, ao que Kant responde que o homem não apenas segue as leis morais como as cria, e tal autonomia da moral kantiana está de acordo a uma ética da liberdade. Evitando um confronto direto, a disputa segue em termos amigáveis e tem um de seus fechamentos na *Metafísica dos Costumes*. Apesar de Kant, em resposta a Schiller, afirmar que não há sentido em um imperativo ao menos que vivamos fortemente a tentação de não o seguir, vemos algo semelhante à ideia de inclinação surgir nesta obra.

O sentimento moral (*moralische Gefühl*), como o prazer e o desprazer em geral, é algo meramente subjetivo, que não produz nenhuma cognição. Nenhum ser humano é inteiramente desprovido de sentimento moral, pois se fosse completamente destituído da receptividade a ele, seria moralmente morto; e se a força vital moral não fosse mais capaz de excitar esse sentimento, então a humanidade se dissolveria na mera animalidade.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Outro autor que corrobora com essa interpretação é Paul Guyer em *Kant and the experience of freedom*. Cambridge University Press, 1993.

<sup>31</sup> KANT, I., *Crítica da Razão Prática*, Vozes, Rio de Janeiro, 2016. P.17.

<sup>32</sup> KANT, I., *Metafísica dos Costumes*, Edipro, São Paulo, 2008. Pg. 242.

Há em Schiller uma certa ambiguidade no conceito de inclinação: não tratamos aqui do *porquê* agimos de certa maneira (o imperativo categórico é ainda esse porquê), mas do *como* agimos. Portanto uma ação é ou não moral independentemente da disposição do sujeito, o que permanece de acordo com os preceitos kantianos. Já com relação à moralidade do próprio sujeito, aí vemos, sim, a importância da inclinação. É justamente sobre o caráter *estético* do sujeito que tratamos aqui. Embora não convenha a esse trabalho um aprofundamento nos estudos da *Metafísica dos Costumes*, vale a menção, a quem deva interessar, que mostra o diálogo direto entre os dois autores, em especial na Parte Segunda, Primeiros Princípios Metafísicos da Doutrina da Virtude, seção II e seção XII, sobre a inclinação, e na Doutrina dos Métodos da Ética, seção I, sobre a educação estética.

Com o aprofundamento da leitura dos ensaios de Schiller sobre o sublime, como veremos, temos a maior confirmação dessa posição tomada por Beiser: o sublime como experiência de elevação é o caminho recomendado por Schiller para fora do mundo sensível rumo à liberdade da razão, e ao longo de sua obra o autor não nega em nenhum momento a importância desse caminho e dessa específica espécie de liberdade. Um dos motivos pelos quais os citados neo-kantianos optam por ver Schiller em oposição à Kant é o pouco destaque dado aos textos sobre o sublime: os pensamentos estéticos de Schiller, mais poeta do que filósofo, para muitos se encerram nas cartas sobre a *Educação Estética do Homem*, mas é em diferentes ensaios escritos antes e depois das cartas que encontramos os traços mais kantianos de Schiller.

O fim último da arte é a representação do suprassensível, e é sobretudo a arte trágica que o realiza, corporificando-nos a independência moral de leis naturais no estado da paixão. Só chegamos a conhecer o livre princípio em nós pela resistência que exterioriza à violência das emoções.<sup>33</sup>

Ao inaugurar a teoria de uma nova e mais desejável liberdade ao longo de seu projeto de educação, Schiller ainda assim sustenta que, mesmo que o objetivo de agir moralmente seja atingido sem causar contrariedade a nossas inclinações, ou seja, mesmo quando há regozijo durante uma ação originada no dever, o comando de tal ação continua sendo de nossa razão e não das inclinações, mais especificamente nossa razão prática pura. “Schiller aceita pelo menos duas teses centrais da filosofia de Kant: (1) que os

<sup>33</sup> SCHILLER, F., “Acerca do Patético”, 1794, In: *Teoria da Tragédia*, São Paulo, Herder, 1964.



princípios da moralidade devem se basear na razão e não na felicidade, e (2) que uma ação tem valor moral somente quando sua causa é o dever. ” (BEISER, 172).

O pensador tem como ponto de partida a liberdade interior do sujeito e, no entanto, como ponto de chegada claro e explícito o mundo sensível, real, social e político. A questão não é somente a boa *intenção* kantiana, em outras palavras, não basta a adequação da vontade à forma da lei, o que Schiller pretende é a adequação dos próprios apetites à forma da lei. Vale mencionar novamente que a resposta de Schiller para essa adequação dos apetites é a experiência estética<sup>34</sup>. Ora, poder-se-ia argumentar que a moral kantiana também visa a sociedade e o comportamento dos cidadãos. No entanto, a virada que possibilitou a Schiller observar a importância da união entre razão e *sensibilidade* foi, justamente, o grande exemplo histórico de uma moral puramente racional, transformada em ideologia radical e culminando em um regime de terror. A interpretação de Schiller com respeito à Revolução Francesa foi de profundo desapontamento com o que foi feito da tão sonhada liberdade, o que lhe fez perceber que, enquanto o coração (palavra usada pelo próprio autor) não estiver no lugar certo, a mente também não estará.

A liberdade kantiana pode (e deve) ser a indicação do caminho a tal objetivo último e a filosofia expressa na segunda Crítica serve de base para que Schiller não seja interpretado como o autor de uma moral heterônoma, já que busca incluir a sensibilidade e a inclinação nesta difícil equação. Liberdade e autonomia seguem indissoluvelmente ligados. E daqui podemos inferir algo importantíssimo: a educação estética, a experiência artística e a transformação do indivíduo sensível é que devem acompanhar a moral da razão prática para compartilhar de sua liberdade e nunca o vice-versa, ou seja, a moral, como origem primeira da liberdade, não deve seguir os apetites, mas estes é que podem ser levados a acompanhá-la, tornando o agir moral por dever também uma inclinação.

No caso específico do sublime e da tragédia, nem ao menos seria possível a tão desejada inclinação: o que vemos acontecer nesse caso é, justamente, o embate já afirmado por Kant quando uma ação moral acontece em oposição aos apetites e, no caso específico da tragédia, acrescenta-se ainda um grande sacrifício por parte do herói que

---

<sup>34</sup> Veremos, nos capítulos subsequentes, que a experiência estética pode ser de tipos diferentes: o artista deve conduzir, através de vivências artísticas adequadas, o homem rumo ao seu equilíbrio. Deduz-se daí uma série de regras em seu trabalho teórico para que isso seja possível. Dois exemplos dessas regras são (1) a representação sensível do mundo supracensível na arte (ou seja, o embate entre a razão e o sentimento) e (2) o cuidado para evitar o excesso de comoção de forma a não aprisionar o homem em um estado puramente sentimental, ou como chama Schiller, selvagem. Há de se evitar a arte que seja vazia de questões éticas pois essa deve ser capaz de guiar o homem rumo a um estado de congruência entre os apetites e as leis morais.



vive esse dilema interior. Mesmo buscando essa espécie de ‘humanismo equilibrante’ nas cartas, ele se volta novamente à produção de tragédias na terceira fase de seu trabalho, o que nos mostra que a liberdade pelo conflito ainda é considerada válida pelo poeta. Devemos, portanto, compreender, que a liberdade “não-kantiana”, que prega o completo e perfeito equilíbrio entre as partes, só é possível idealmente, sendo uma eterna busca e habitando a esfera do dever ser. Em última instância, como veremos a seguir, Schiller mantém-se apoiado na liberdade kantiana ao mesmo tempo em que busca superar o problema da barbárie histórica que acabara de presenciar. Aí reside, em nossa opinião, a grande dificuldade em encontrar em Schiller maior coerência entre as cartas, sua produção literária posterior e seus textos a respeito do sublime e da tragédia. Qual é a posição definitiva do pensador? Se, por um lado, Schiller afirma a necessidade do equilíbrio entre razão e sensibilidade através da beleza, por outro lado ele se dedica incansavelmente à questão da tragédia, do patético e do sublime, que possuem o conflito em sua essência.

Schiller discorre sobre essa problemática em dois ensaios intitulados *Sobre a utilidade moral dos costumes estéticos* e *Sobre o perigo dos costumes estéticos*, ambos de 1795, ao mesmo tempo opostos e complementares. O próprio autor admite a dificuldade e os perigos de se procurar a convergência entre dever e inclinação. Esses textos não serão aprofundados nesse trabalho cujo enfoque é a noção de sublime, mas nos auxiliam a manter, justamente, a posição do próprio sublime na questão da moralidade, que é a de desacordo entre dever e inclinação. Por um lado “o gosto é um traço do homem civilizado, capaz de conter os rudes impulsos sensíveis, observando o ‘bom tom’ como uma ‘lei estética’”<sup>35</sup>, ou seja, auxilia na contenção de seus sentimentos em prol da moralidade racional; por outro lado, o risco que se corre na busca por apoio nos costumes estéticos, seria permitir que a vontade seja determinada pelo sensível:

Em suma, o perigo consiste em que a imaginação – a legisladora soberana da esfera do gosto – usurpe o lugar da razão, o poder soberano na esfera do dever. (BARBOSA, *Limites do Belo*, 121)

Uma vez esclarecida a questão do dever moral e da inclinação, passemos a analisar as duas obras de Kant que tratam especificamente do termo sublime: as observações de 1764 e a terceira Crítica, escrita em 1790.

---

<sup>35</sup> Barbosa, R., “A especificidade do estético e a razão prática em Schiller”, In: *Limites do Belo*, Rio de Janeiro, 2015.

### 2.3.2. Observações sobre o sentimento do belo e do sublime (1764)

*“A velhice, a grande devastadora da beleza, ameaça finalmente todos esses atrativos; e, se tudo deve correr conforme a ordem natural, as qualidades sublimes e nobres devem pouco a pouco tomar o lugar das belas, permitindo a uma pessoa que, ao envelhecer, deixa de ser objeto de amor, que se torne cada vez mais digna de um grande respeito”. (Immanuel Kant)*

A primeira vez que Kant tratou dos conceitos de belo e sublime foi em suas observações de 1764. Trata-se de um texto livre, de escrita descompromissada, onde Kant expressa ideias embrionárias sobre os conceitos de belo e de sublime em forma de oposição. De modo intuitivo passamos a compreender a diferença entre tais conceitos, diferença essa que já havia sido explorada por Burke em seu *Enquiry*. Aqui o filósofo traça uma espécie de ilustração utilizando dezenas de exemplos, revelando o caráter corrido do texto. Para listar alguns, temos as duplas sublime-belo como grande-pequeno, simples-adornado, ousado-astuto, nobre-cortês, universal-particular, respeito-amor, tragédia-comédia, masculino-feminino, noite-dia entre outros.

Em meio a exemplos como esse, encontramos no texto de Kant tanto conceitos que tem sua origem em Longino, quanto alguns conceitos originais que serão retomados na segunda e terceira Críticas e assumidos posteriormente por Schiller. Sofrendo influência de ingleses como Shaftesbury e Hutcheson, vemos no texto de Kant o sentimento moral se unir aos conceitos de belo e sublime; esses momentos de maior densidade do ensaio serão nossa tônica, dando preferência ao que Kant designa sublime e deixando o conceito de belo em segundo plano.

Primeiramente, como ressaltado por Vinícius de Figueiredo em sua introdução ao texto kantiano, o autor busca categorias estéticas ao tratar as formas de sociabilidade. Assim como Burke já havia posicionado o belo como a expressão do instinto chamado de “social”, aqui vemos Kant explorando essa lógica, trabalhando o sublime também dentro da questão social: “(...) o par sublime/belo se configura nelas como uma espécie de oposição estruturante, que delimita graus de sociabilidade desde a mais absoluta solidão à completa inserção na vida algo frívola dos salões” (Introdução, OBS, 11). Dado que atribuímos às relações sociais um caráter moral, durante todo o texto é possível fazer a associação – onipresente na obra filosófica de Schiller – da moralidade na experiência do belo e do sublime.

Complementarmente, logo no início da primeira seção, encontramos um conceito fundamental sobre as ideias de belo e sublime herdado do *Enquiry* de 1757: a associação

do sentimento de prazer ou desprazer que um objeto possa suscitar. Se algo é considerado sublime, o é mais pelo sentimento que provoca no homem do que por uma característica do objeto. A associação do que seja sublime ao sentimento que causa é fundamental: sublime é comoção para atingir elevação, ou seja, trata-se de um sentimento que, por sua característica de elevação racional, implica um objetivo moral. Quanto a Addison e Burke, não vemos menção direta à moralidade, mas fica evidente que o *sentimento* (seja de elevação, de prazer negativo, de nobreza de espírito ou qualquer outro termo que se use) é central no conceito de sublime.

Finalmente, no terceiro momento da primeira seção, o filósofo trata da questão do refinamento do gosto. São encontradas duas abordagens nas *Observações* quanto a essa questão: (1) o sentimento da experiência do belo e do sublime é de satisfação, um prazer que tem como premissa um certo refinamento quando comparado a outras espécies de prazer, demandando análise e reflexão. O belo e o sublime não implicam satisfação imediata dos apetites como a apreciação de uma boa comida ou de um aroma agradável. “Há ainda um sentimento de espécie mais refinada (...), porque pressupõe uma sensibilidade da alma, que igualmente a torna apta a movimentos virtuosos, porque indica talentos e qualidades do entendimento” (OBS, 21); (2) todo homem é capaz senti-lo. Aqui temos uma ideia plenamente desenvolvida posteriormente por Kant e assumida por Schiller como condição de possibilidade para a educação estética do homem através da arte. Pode-se recordar que Longino e Burke também abordam a questão da concordância entre os homens nas questões estéticas. Dotados todos das mesmas faculdades, é possível ao homem desenvolver o refinamento mencionado por Kant rumo ao desenvolvimento da moralidade buscada por Schiller. Diz Kant em suas *Observações*: “o presente projeto se restringirá àquela espécie (de sentimento) que mesmo as almas mais comuns são capazes de sentir” (p.21).

Quanto ao sublime em particular, encontramos, também na primeira seção, a ideia do temor que precede a elevação e, ademais, duas novas ideias acerca do que poderia ser sublime que não vemos tratadas nos escritos anteriores. O alemão nos apresenta três tipos de sublime que merecem mais atenção e que, curiosamente, não foram exploradas posteriormente. Ao contrário, Schiller absorve a divisão entre Sublime Matemático e Sublime do Poder feita por Kant na *Crítica da Faculdade de Julgar* e parece não considerar a divisão feita por ele nas *Observações* de 1764, a saber: o sublime terrível, o sublime nobre e o sublime magnífico. Esses três sublimes abarcam bem o conceito em formação, apesar de terem sido tratados mui brevemente.

O Sublime Terrível refere-se ao já comentado momento de temor e ameaça que precede a tomada de consciência. Ora, encontramos três diferentes possibilidades dentro dessa espécie de sentimento para três pensadores diferentes. (1) Para Burke, ao contarmos com nossa segurança física, o terrível nos provoca alívio diante de uma posição segura, ou seja, um movimento entre tensão e relaxamento que causa uma espécie de prazer. (2) Em Kant das *Observações* já notamos uma nova gama de sentimentos serem acrescentados a esse simples “tencionar-relaxar” do inglês. Afirma o filósofo que o sentimento do sublime terrível é “acompanhado de certo assombro ou também de melancolia”, e mais adiante nos diz que “a solidão profunda é sublime, mas de maneira terrível” (OBS, 22). O autor coroa sua menção à solidão sublime de modo terrível com uma nota em referência ao sonho de Carazan<sup>36</sup>. Sentimentos como melancolia ou solidão se referem a ameaças que não são físicas, mas psicológicas, portanto conquista-se novos elementos para a avaliação do que seja o sublime. Já encontramos, embrionariamente, nesta obra, a ideia de que “dominar as paixões por meio de princípios é sublime” (OBS, 30). (3) Finalmente, em Schiller, vemos aumentar ainda mais a distância das teorias burkeanas e o sublime terrível torna-se essencialmente uma experiência moralizante (assim como já temos uma amostra no próprio exemplo de Kant sobre o sonho de Carazan). Os sentimentos despertados pela contemplação da natureza passam a ser apenas uma parte das possibilidades de experiência sublime. Agora temos a oportunidade de observar o conflito de um herói trágico – podemos temer o terrível que se apresenta na tragédia e, por empatia, “sentir” a difícil escolha e o caminho tortuoso seguido por seus personagens.

Os dois outros tipos de sublime mencionados por Kant que não foram explorados ou sequer mencionados na terceira Crítica são o Sublime Nobre e o Sublime Magnífico. O primeiro é descrito como “uma calma admiração”. Essa forma ascética de interpretar o sublime não é em nada semelhante ao chamado conflito entre imaginação e razão (KANT, 1790) ou o conflito entre sensibilidade e razão (SCHILLER, 1793). O conflito, o temor, o prazer negativo e o trágico parecem não estar presentes no Sublime Nobre e, no entanto, intuitivamente, é possível perceber como a nobreza de uma calma admiração pode ser

---

<sup>36</sup> Conta a história de um homem rico e avaro, que ao mesmo tempo que detestava os homens se dedicava às práticas religiosas com muito afinho. Em seu sonho, morre e vai ter com Deus, que o excomunga do céu por não ter amado seus semelhantes. Perdido em solidão, Carazan desperta de seu sonho com a lição aprendida de respeitar e amar ao próximo mais do que à sua riqueza. A solidão extrema (nesse caso em um sonho, mas não necessariamente) pode carregar a elevação de uma conscientização acerca do bem, do virtuoso e do ético.

considerada sublime, especialmente tendo como referência o texto de Longino: grandeza, autenticidade, comoção e elevação não são incompatíveis com a calma admiração que descreve o Sublime Nobre que trabalha em uma intensidade menor, buscando a calma de uma contemplação. Talvez, de uma forma indireta, Schiller tenha visitado esse tipo de sublime ao afirmar-se contra o excesso de comoção e, com essa escolha teórica, volta suas costas ao *Sturm und Drang* e ao romantismo em direciona-se ao classicismo. O excesso de arrebatamento, diz ele, poderia nos aprisionar em sentimentos e apetites, o que não é o objetivo da experiência sublime.

A terceira e última espécie de sublime mencionado por Kant nas *Observações* é o Sublime Magnífico, descrito como “uma beleza que atinge uma dimensão sublime”, o que seria contraditório uma vez que Kant afirma na terceira Crítica a existência de uma diferença insuperável entre o belo e o sublime, de modo que a beleza, por maior que seja sua dimensão, não poderia se tornar sublime: enquanto nos é muito fácil imaginar algo belo atingindo uma dimensão sublime na prática, em teoria temos um problema nas definições. Esse desencontro entre teoria e prática pode ter levado Schiller a omitir a oposição entre belo e sublime, chegando mesmo a chamar ambos de “beleza” nas cartas sobre a educação estética. No entanto, no interior da teoria kantiana, é teoricamente impossível imaginar o belo se tornando sublime e vice-versa. Primeiramente porque, na *Crítica da Faculdade de Julgar*, sublime só é possível diante da contemplação de uma grandeza ou poderio da natureza e, em segundo lugar, porque trata-se de um conflito entre imaginação e razão, ao passo que o julgamento sobre o belo se dá pelo livre jogo entre imaginação e entendimento – duas experiências de naturezas diferentes (de um lado um livre jogo, de outro um conflito) e que ocorrem em diferentes faculdades (de um lado o entendimento, de outro a razão).

Justamente quanto à consideração de que só existe a possibilidade do sublime na contemplação da natureza, avaliando os conceitos de belo e sublime durante as *Observações*, percebemos que Kant ainda admitia a possibilidade de algo como ‘arte sublime’, tão buscada por Schiller. Ele nos dá alguns exemplos arquitetônicos como, por exemplo, a Basílica de São Pedro em Roma, considerada por ele como magnífica (ou seja, um belo com dimensões sublimes). A profusão de ouro, mosaicos e detalhes lhe daria a característica magnífica, pois o belo não possui grandeza. Entendemos então que, em alguns casos, o belo pode se tornar sublime por uma simples questão de grau, ou seja, compartilham a mesma natureza. Já as pirâmides egípcias, dotadas tanto de enormidade quanto de simplicidade, se encaixam na categoria de Sublime Nobre, o sublime da calma

admiração (OBS, 31). Essas afirmações nos mostram o sublime que o homem é capaz de gerar em oposição ao sublime da natureza. Na segunda seção novamente encontramos referências artísticas nas questões sobre o sublime, como a cólera de Aquiles na *Iliada* de Homero.

Embora pareça que o filósofo tenha superado, na terceira Crítica, algumas de suas ideias anteriores, para nosso trabalho as menções sobre a possibilidade de um sublime artístico encontradas nas *Observações* vão ao encontro do sublime patético schilleriano e à tragédia como forma de elevação sublime e, portanto, de educação moral. Os conceitos de 1764 foram editados por seu autor, mas são úteis às teorias schillerianas.

### 2.3.3. *Crítica da Faculdade de Julgar* (1790).

Nossos estudos sobre o conceito de sublime na terceira Crítica serão importantes para a compreensão da influência exercida por Kant no filósofo mais jovem, e procuraremos compreendê-las de modo satisfatório o bastante para que possamos nos aprofundar nos pensamentos de Schiller sobre o tema. É a partir do uso de conceitos como entendimento, imaginação, razão e jogo, desenvolvidos na filosofia crítica, que Schiller desenvolve sua própria teoria.

A obra kantiana<sup>37</sup> é dividida em duas partes: a estética e a teleológica. Visitaremos apenas a primeira para desenvolver nosso trabalho, tratando mais pormenorizadamente do Primeiro e Segundo Livros da Primeira Seção da Primeira Parte: as analíticas do belo e do sublime. “E assim acontece que o juízo estético não se refira apenas ao belo, como juízo de gosto, mas também ao sublime, como *um juízo originado em um sentimento espiritual*; de modo que essa crítica da faculdade de julgar estética tem de ser desmembrada nessas duas partes principais” (KU, 93. Grifo nosso). No primeiro livro, Kant valida juízos de gosto (*Geschmacksurteil*) como juízos capazes de universalidade e necessidade, diferencia o juízo reflexionante do juízo determinante e oferece uma solução para o problema do subjetivismo de um juízo estético. Esse panorama será útil à busca schilleriana pelos efeitos da tragédia na mente de todos os homens, baseado na presença de nossa razão na experiência estética. Começemos, portanto, nossa análise da analítica do belo:

---

<sup>37</sup> KANT, I., *Crítica da Faculdade de Julgar* (*Kritik der Urteilskraft*), São Paulo, Nova Cultural, 1996. Será citada sob a sigla KU.

### 2.3.3.1. O Belo (*Schön*)

Antes dos debates estéticos do século XVIII inaugurarem novos conceitos para o belo e o sublime, haviam basicamente dois conceitos bem aceitos para a beleza: o conceito platônico de beleza como uma ideia, o que significa que é independente do observador, imutável e eterno, e, portanto, não sensível. Outro conceito muito explorado de beleza (especialmente para a arte) vem originalmente de Aristóteles, que não a via como uma ideia, mas como uma relação de harmonia entre o todo e as partes de um objeto. Os padrões clássicos de beleza do mundo antigo neste caso seguiam certas regras de proporção e simetria, levadas em consideração em obras como o *Homem Vitruviano* de Leonardo Da Vinci <sup>38</sup>. Nesta obra encontramos uma busca pela beleza universal, se utilizando de regras rígidas para estabelecer qual a simetria ideal para o corpo humano masculino. Contudo, por algumas discussões durante o século XVIII terem levado a questão do belo para o lado do gosto, onde a perspectiva do homem é levada em conta, a noção de beleza passa a considerar diferenças culturais, geográficas e históricas nas variações dos padrões e regras do belo: temos agora o problema do relativismo.

Para o pensamento crítico são indesejáveis tanto o relativismo quanto a existência de regras *a posteriori* ao atribuímos qualidades estéticas aos objetos. A terceira Crítica procura respostas para essa necessidade que o homem possui de ‘impor’ uma opinião acerca do que é belo a outros homens, uma exigência por concordância em terreno relativizado. A tendência do homem de afirmar a universalidade de um juízo de gosto é examinada quanto à possibilidade de se considerar tal juízo como um conhecimento *a priori*. Logo, vemos o mesmo deslocamento dos objetos de pesquisa<sup>39</sup> investigados no conhecimento teórico também no julgamento estético (com algumas peculiaridades, naturalmente), para o interior do sujeito transcendental. A dificuldade em se procurar respostas para o julgamento do belo e do sublime, é sair do mundo dos conceitos e do conhecimento teórico: quando emitimos um julgamento estético a respeito de um objeto, a qual espécie de conhecimento estamos nos referindo?

<sup>38</sup> Inspirado na obra de Vitruvius, *De Architectura*, onde o autor expõe passo a passo as proporções matemáticas do corpo humano masculino.

<sup>39</sup> Assim como a lógica e a geometria podem afirmar verdades universais e necessárias sendo, ao mesmo tempo, ciências não-empíricas, também a filosofia pretende alcançar o mesmo *status*. Temos aqui a tentativa de Kant que foi chamada de Revolução Copernicana na filosofia: assim como a Terra passa a girar em torno do Sol, nas críticas de Kant também o objeto passa ter seu fundamento no sujeito e não mais em si mesmo. O homem está no centro e tudo deve passar pela razão livre e autônoma, considerando os mecanismos transcendentais do sujeito.



A crítica das faculdades de conhecimento em vista daquilo que elas podem realizar *a priori* não tem propriamente um domínio no que diz respeito aos objetos: não sendo uma doutrina, o que ela tem que investigar é apenas se e como, em função da natureza de nossas faculdades, uma doutrina é possível através delas. Seu campo se estende a todas as pretensões dessas faculdades, de modo a mantê-las nos limites de sua legitimidade. (KU, 77)

Para o filósofo, é possível uma doutrina dos juízos de gosto, bem como é possível que tal juízo se dê *a priori*. Procurar no sujeito as regras para suas relações com o objeto é o ponto de partida: originando-se mediante a contemplação de um objeto empírico, aquilo que no objeto denominamos beleza não pode ser deduzido de regras do entendimento, mas em outra faculdade. Ademais, não possuímos um conceito objetivo de beleza para que possamos subsumir o objeto observado e verificar se, de fato, trata-se de um belo objeto. Encontraremos o universal, portanto, a partir do particular dado, percorrendo o caminho inverso. A diferença entre subsumir o particular de um conceito universal dado e encontrar um universal subjetivo a partir do particular dado exemplarmente é, justamente, a diferença entre o que Kant chama de juízos determinantes e juízos reflexionantes, respectivamente. O juízo de *gosto* deve ser reflexionante, e a reflexão quer um princípio *a priori* que não pode ser objetivo. “O julgamento reflexionante vai, pois, esforçar-se por ‘descobrir’ uma generalidade ou uma universalidade que não é a de sua possibilidade, mas de sua existência”<sup>40</sup>. Nas palavras do próprio Kant:

A faculdade de julgar determinante apenas subsume, a lei lhe é indicada *a priori*; (...) a faculdade de julgar reflexionante, que tem a obrigação de subir do particular até o universal, necessita de um princípio que só pode ser dado como lei pela faculdade de julgar reflexionante a si própria. (KU, 80)

Temos, justamente, na carência de objetividade uma das maiores dificuldades de bem se compreender um juízo chamado reflexivo. Além do mais, tal juízo não se refere a uma propriedade do objeto – a noção de belo, por exemplo, está no sujeito. Ora, se todos os seres humanos, adultos e são, são dotados das mesmas faculdades, haverão de ter a habilidade de julgar o belo da mesma maneira. Assim como todos estão de acordo com certas equações matemáticas, por estarmos todos providos de entendimento, também todos deveriam estar de acordo quando o assunto é julgar o que é belo, através do uso de faculdades compartilhadas, ainda que subjetivas.

---

<sup>40</sup> LYOTARD, J-F., *Licões sobre a Analítica do Sublime*, Campinas, 1993.



Como poderíamos encontrar, de fato, a universalidade de um juízo dada sua subjetividade? Um juízo de gosto se dá pelo sentimento de prazer (*Gehfühl der Lust*) ou desprazer<sup>41</sup> causado por nossa relação com o objeto<sup>42</sup>. “Então o sentimento de prazer também é determinado validamente para todos através de um fundamento a priori” (KU, 88). Logo, a conformidade a fins que se busca, no Terceiro Momento da Analítica, em um juízo de gosto, se dá “sem fim”, pelo *prazer* da reflexão (*Überlegung*). Podemos dizer que se trata de uma finalidade nela mesma, aonde “o objeto só é denominado conforme a fins, portanto, porque sua representação está imediatamente ligada ao sentimento de prazer” (KU, 90). A questão central para esse sentimento de prazer é se ele se dá antes ou depois do julgamento desse mesmo objeto (conteúdo dado). Ao primeiro caso Kant dará o nome de “gosto dos sentidos” e admitirá tratar-se de um juízo particular, imediato e relativo, uma simples fruição, que agrada ou desagrade imediatamente. Só é possível encontrarmos a universalidade de um juízo de gosto no segundo caso, quando o prazer se dá posteriormente à reflexão, chamado “gosto da reflexão”. É nesta esfera que se encontram os juízos sobre o belo - de uma participação reflexiva da imaginação e do entendimento e não somente de nossos sentidos, pelo contrário, o objetivo é se desprender da sensação imediata através da reflexão.

Ao afirmar a possibilidade de se encontrar universalidade em um juízo de gosto, Kant procura superar o empirismo, passo importante também para Schiller, uma vez que o filósofo busca uma experiência do belo e do sublime que implicam não só a experiência sensível, mas também uma racionalidade suprassensível. Um dos pontos de partida para o afastamento de Kant dos empiristas em questões estéticas é a exigência da mencionada universalidade nas questões sobre o belo. Mesmo em defesa dessa universalidade, vemos Kant romper, igualmente, com o belo clássico, que julgava a beleza do objeto independentemente do sujeito que o observa: “se o prazer está ligado à mera apreensão (*apprehensio*) da forma de um objeto da intuição, sem qualquer relação com um conceito para um conhecimento determinado, então a representação não se relaciona aí ao objeto, mas tão somente ao sujeito” (KU, 90).

---

<sup>41</sup> Como ressalta Lyotard, é apenas esses dois sentimentos que possibilitam nossa busca por um princípio em um julgamento estético: “o ‘princípio subjetivo de diferenciação’ só pode ser o sentimento de prazer e de desprazer. Só ele pode dar o *satisfecitt* a tal orientação tomada pela reflexão ou recusá-lo, e isso imediatamente, ‘subjetivamente’, na ausência de todo princípio objetivo” (p. 15). Também Burke já havia associado, como vimos, o sentimento de prazer e desprazer às noções de belo e sublime.

<sup>42</sup> Seguindo o que Kant já tratara na primeira crítica, embora o sujeito dote o conhecimento de forma, o conteúdo deve nos ser dado externamente, pela experiência sensível.

O desafio seria acrescentar à essa concordância, o caráter subjetivo dos julgamentos estéticos. Jean-François Lyotard nos aponta a crítica feita por Kant ao *Enquiry* de Burke, onde o alemão classifica-o como uma espécie de psicologia, ou fisiologia. Quanto a essa necessidade de distanciar-se do empirismo nos diz o autor francês:

Mas tal exposição é incapaz de dar conta da exigência de partilha que o sentimento estético comporta imediatamente. A essa exigência, a descrição empírica não tem sequer acesso, ou então a imputa a um desejo de 'sociabilidade', o que faz o sentimento estético perder toda especificidade. Não tem, por hipótese (o empirismo), o meio de elaborar um princípio *a priori* que legitime o *ego*, experimentando o belo (e talvez o sublime), exija do *alter* que experimente o mesmo sentimento que ele. Não há meio, em suma, de uma crítica transcendental da comunidade exigida pela estética. (LYOTARD, 54).

Ao formularmos um conceito de conhecimento *a priori*, a relação entre nossas faculdades da imaginação e do entendimento é dominada pelo entendimento, que é a faculdade capaz de formular conceitos objetivos. No entanto, a relação entre essas duas faculdades quando o assunto é a beleza se dá de forma diversa: aqui a imaginação não se curva ao entendimento, mas é livre (mesmo que em concordância com o segundo). Essa relação é chamada por Kant de "livre jogo"<sup>43</sup>. Tal movimento entre nossas faculdades gera um conhecimento subjetivo, não conforme a conceitos (e sim conforme a fins), reflexionante e universal; após esse movimento de jogo, sentimos satisfação, um prazer que não é imediato, mas desfruta a liberdade de nossa imaginação, que não implica interesses, apetites e desejos. O que nos causa tal prazer é o modo como o objeto belo estimula nossa imaginação, e meu juízo estético avalia com subjetividade, mas ao mesmo tempo necessidade. No §9 da Analítica do Belo, Kant investiga a diferença entre a o prazer dos sentidos e o prazer da reflexão estética:

Se o prazer com o objeto dado viesse antes (...), não poderia ser outro senão o do mero agradável na sensação sensível, e só poderia, portanto, dada a sua própria natureza, possuir validade privada. Assim, é a *comunicabilidade universal* do estado mental na representação dada que, como condição subjetiva do juízo de gosto, tem de servir a este como fundamento e ter como consequência o prazer com o objeto. ” (KU, p. 113).

<sup>43</sup> Vale ressaltar a importância do jogo também para Schiller, que executará um deslocamento do jogo kantiano entre as faculdades transcendentais para um jogo entre o sensível e o suprasensível. Voltaremos ao conceito de jogo durante o terceiro capítulo desse trabalho.

O que vemos na prática, no entanto, não é o assentimento de todos diante de um juízo sobre o belo. O desconforto gerado pela discordância fez com que Schiller insistisse em buscar, sem sucesso, um conceito objetivo de belo<sup>44</sup>, na contramão de seu antecessor. Uma vez abandonada tal tarefa, o poeta passa a tratar o juízo estético do ponto de vista da moral e do refinamento. Por outro lado, Kant procura respostas para a discordância em ‘erros’ ao longo do processo. Segundo o filósofo, o caminho percorrido para se julgar a beleza sofreu desvios: um juízo universalmente válido precisa obedecer a algumas premissas, e uma delas é o desinteresse<sup>45</sup> tratado no Primeiro Momento do Primeiro Livro. “Quando se quer saber se algo é belo, não se quer saber se nós, ou quem quer que seja, temos ou poderíamos ter um interesse na existência do objeto, mas sim como o julgamos na mera contemplação (intuição ou reflexão)” (KU, p. 100). Kant segue mostrando que ao julgarmos um objeto agradável (KU, §3) ou bom (KU, §4), julgamos segundo um certo interesse, ou seja, esperando encontrar características pré-definidas no objeto (o agradável convém aos sentidos ao passo que o bom convém à razão), portanto a subsunção não poderia ser feita desinteressadamente; no caso do julgamento estético podemos fazê-lo pelo puro prazer da reflexão. Logo, a universalidade não é possível sem o desinteresse.

Outro passo desse caminho é o de seguir o princípio de finalidade, tratado no Terceiro Momento da Analítica, que é o de uma conformidade a fins que é um fim em si mesmo – como a arte o é pela arte mesma, a beleza pela beleza. Existe uma semelhança entre o desinteresse e a conformidade a fins, uma vez que a ausência de qualquer fim que não seja a própria reflexão nela mesma denota o desejado desinteresse.

Ora, considerando que todo homem são é dotado das faculdades de imaginação e entendimento e capaz de executar o jogo e emitir juízos reflexionantes, se a subsunção seguir os passos necessários (desinteressados e conforme a fins), inevitavelmente se chegará a um juízo universal e necessário pois tal sentido comum (*Gemeinsinn*) não está fundado na experiência, mas em nossas faculdades.

---

<sup>44</sup> Schiller trata esse tema em *Kallias*, uma série de cartas trocadas com seu amigo Körner, em que deseja chegar a um conceito objetivo de beleza. Schiller acaba por desistir da empreitada, e não escreve o diálogo ao estilo de Platão que pretendia. Ao longo das cartas que os dois amigos trocaram podemos conhecer seus argumentos, mas é senso comum entre os intérpretes que os motivos que o fizeram buscar esse conceito são mais relevantes do que sua própria teoria que, para muitos, foi fracassada. Por estarmos em meio a um trabalho específico sobre o sublime, não nos aprofundaremos nessa obra.

<sup>45</sup> Mais uma vez devemos mencionar o jogo schilleriano, que também depende do desinteresse, que é o estado de ânimo ideal para atingir seus objetivos de prazer e equilíbrio. Um interesse ou apetite pessoal de qualquer gênero poderia facilmente atravessar o caminho de um julgamento universal sobre o belo: julgamos o ser amado mais belo, julgamos aquilo que desejamos mais belo.

Assim, pode-se sempre começar pela exposição empírica dos juízos estéticos, de modo a fornecer o material para uma investigação mais elevada; mas uma elucidação transcendental dessa faculdade é também possível, e pertence, de modo essencial à crítica do gosto. Pois, se este não possuísse princípios *a priori*, ele não poderia guiar os juízos de outrem, nem emitir sobre estes, ainda que com aparência de legitimidade, enunciados de aprovação ou reprovação. (UK, p. 176)

Já estávamos de posse da defesa da possibilidade de um conhecimento apodítico *a priori* desde a primeira crítica e, embora estética e lógica difiram, continuamos considerando a mesma possibilidade de um conhecimento universal e necessário, dessa vez subjetivo. A construção teórica de Kant é frutífera e promissora e a terceira Crítica tornou-se referência para estudos estéticos – muitas das teorias em filosofia da arte não desejam render-se ao relativismo dos empiristas, uma vez que render-se à subjetividade do gosto esgota o discurso sobre a beleza. Apesar da conquista kantiana, admite-se que os homens seguem divergindo nas questões de gosto; no entanto o que o alemão nos proporciona é a perspectiva: todos *deveriam* concordar, pois toda necessidade tem de ter um princípio embora, no caso do juízo estético, o princípio não seja objetivo ou expresso em conceitos inteligíveis.

Trilhando tais passos chegamos ao compartilhamento de um juízo de deve ser universal. Existe uma diferença entre o sentido comum (*Gemeinsinn*) e o *sensus communis* na obra de Kant: o primeiro é utilizado para se referir como um “mero entendimento saudável (ainda não cultivado) que é o mínimo que se pode esperar de alguém que faz jus ao nome de ser humano” (KU, 191); o segundo, termo em latim escolhido para, justamente, diferenciar-se do anterior, entende-se por “um sentido de comunidade, isto é, uma faculdade de julgamento que em sua reflexão “toma em consideração (*a priori*) o modo de representar de todos os demais, para *como que* vincular o seu juízo à razão humana como um todo” (ibidem). O prazer do livre jogo é compartilhado por todos. É nesse compartilhamento, ou seja, no momento em que não somos indivíduos, mas coletividade, que encontramos a necessidade de um juízo de gosto que até então era considerado relativo. Esse é o encontro entre o Segundo e o Quarto momentos da analítica do belo na Crítica da Faculdade de Julgar, respectivamente, o prazer do livre jogo e o *sensus communis*: um prazer reflexivo, desinteressado e compartilhado.

Se não possuo um conceito objetivo para demonstrar a universalidade de meu juízo, é a comunicabilidade desse juízo que me colocará em posição de expressar a

universalidade do belo. O *sensus communis* é a base para o senso estético, mas a concordância de todos sobre um juízo estético não pode ser dada em conceitos, já que nos conceitos a imaginação não é livre. Ademais, ao mesmo tempo que não existe uma determinação empírica para o belo, ele tampouco é dado pela razão pois, aqui, a concordância se dá pelo sentimento.

Somente ali onde a imaginação, em sua liberdade, desperta o entendimento, e este, sem conceitos, coloca a imaginação em um jogo conforme a regras, pode a representação comunicar-se não como pensamento, mas como o sentimento interno de um estado mental conforme a fins. (KU, p.193)

Nossa representação de um juízo estético é como um estado mental e não um pensamento, é preciso analisar como se dá essa comunicação uma vez que não é possível que seja objetiva. Kant afirma a existência de uma "necessidade exemplar", que será uma forma de comunicação sem conceitos. Fica a importância da terceira Crítica para a filosofia da arte: poder-se-ia, finalmente, atribuir à arte e ao artista a função de apresentar, exemplarmente, o universal subjetivo do belo<sup>46</sup>?

Dado que o juízo de gosto puro é *a priori* e que depende do conhecimento fornecido pelo livre jogo entre as faculdades da imaginação e do entendimento, então podemos afirmar a existência de uma relação direta entre tal juízo e o *sensus communis*, pois o sentimento proveniente desse juízo é o sentimento de todos os que se encontram em posse de suas faculdades. Ao analisarmos essa relação segundo as máximas do entendimento – (1) pensar por si mesmo, seria a máxima do entendimento; (2) reservada à faculdade de julgar, pensar no lugar de todos os demais; e (3) atribuída à razão e unindo as duas anteriores, envolve pensar por si mesmo e no lugar dos demais em concordância consigo próprio. A segunda máxima, portanto, mostra como o juízo de gosto e o *sensus communis* estão ligados por uma relação de identidade. No entanto tal juízo não deve originar de nada além da própria autodeterminação do sujeito autônomo, livre e desinteressado de forma a encontrar o princípio, a necessidade e a comunicabilidade deste mesmo juízo estético.

Em suma, seguindo a divisão feita por Kant no primeiro livro, deduzidas das quatro classes de categorias já explicitadas na primeira Crítica, temos a respeito do belo: (1) quanto à qualidade: o belo é desinteressado, (2) quanto à quantidade: o belo apaz

---

<sup>46</sup> No caso de Kant, falamos apenas do belo, ao passo que em Schiller podemos incluir o sublime, pois eles estão intimamente ligados no pensamento do poeta de Weimar.

universalmente sem conceito, (3) quanto à relação: o belo é conforme a fins (finalidade “sem fim”), (4) quanto à modalidade: o belo apraz necessariamente sem conceito.

### 2.3.3.2. O Sublime (*Erhabene*)

*É sublime aquilo que, pelo simples fato de podermos pensá-lo, prova uma faculdade da mente que ultrapassa qualquer medida dos sentidos.*  
(KU, p.147)

Nessa sessão trataremos do sublime kantiano como uma unidade, nos atendo às características do sublime em geral, muito embora seja sabido que o filósofo o dividiu em dois, a saber, o Sublime Matemático e o Sublime Dinâmico. Por questões metodológicas julgamos ser mais proveitoso tratar dessa divisão em nossa próxima sessão, onde trabalharemos as divisões feitas por Schiller em seu texto *Do Sublime (Von das Erhabene)* em paralelo, dessa forma poderemos ilustrar as diferenças e semelhanças nos dois sistemas de modo mais claro.

Diferentemente de suas *Observações*, Kant se propõe, nesse momento da terceira Crítica, a uma análise conceitual e sistemática do sublime assim como fez com o belo. No entanto Kant parece dar mais importância ao belo:

incapaz de prever que o sublime tinha entrado para a filosofia de modo definitivo, para nunca mais sair dela, Kant, mau profeta, pareceu desprezá-lo, e até dele desdenhar, chegando a dizer que a ‘Analítica do Sublime’ não passava de um ‘Apêndice’ à ‘Analítica do Belo’<sup>47</sup>.

Aqui, lidamos com a herança inglesa do sublime natural e, para que o terror se eleve ao sublime, é preciso estarmos contemplando o terrível em segurança. A ideia de um sublime na escola do empirismo de fato funciona como um circuito fechado de contemplação segura de um poder ameaçador da natureza e para além disso não conseguimos levá-la. Kant já não mais trabalha somente com o conceito do temor e da segurança, mas adiciona a noção de respeito e nobreza e procura formular uma teoria do conhecimento da categoria sublime como um conflito entre imaginação e razão. O alemão não omite sua opinião com relação à obra do inglês:

Pode-se comparar com a exposição transcendental dos juízos estéticos também a fisiológica, tal como um Burke e muitos homens perspicazes entre nós desenvolveram, de modo a ver aonde conduziria uma exposição meramente

<sup>47</sup> FIGUEIREDO, V., Horizontes do Belo, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2017. Capítulo 5.

empírica do sublime e do belo. Burke, que, nesse modo de tratar o assunto, merece ser considerado o autor mais importante, chega nesse caminho à conclusão de que ‘o sentimento do sublime se funda em um instinto de autoconservação e no medo, isto é, em uma dor que, por não envolver uma deterioração efetiva das partes do corpo, produz movimento que, purificando os vasos mais finos ou mais grossos de obstruções perigosas e doloridas, têm condições de despertar emoções agradáveis – não o prazer, é certo, mas uma espécie de calafrio aprazível, uma certa tranquilidade misturada com o horror. (KU, p.176)

Diante da retirada do sublime da esfera da sensibilidade e da forma, inaugura-se uma nova gama de problemas com relação à busca pelo sentimento sublime, se na natureza, se na arte, se em ambas, elevando sua complexidade e inserindo-o na esfera da razão especulativa. A não-apresentabilidade do sublime por falta de forma que possa contê-lo é que nos mostra sua relação com as ideias da razão. Vejamos mais detalhadamente essa inserção do conceito de sublime na esfera da razão: o primeiro passo dado por Kant em direção a bem explicar o sublime é falar sobre a grandeza. Desde o texto de Longino estamos trabalhando com a característica da grandeza como uma das principais, senão a principal, característica do sublime. A questão filosófica em torno desse termo seria a de defini-lo melhor, afinal a palavra “grande” é usada para descrever coisas muito diferentes como, por exemplo, o tamanho de um objeto (grande ou pequeno), a personalidade de um homem (e também o corpo do mesmo homem, significando coisas diferentes), uma nação também pode ser grande mesmo sendo seu território pequeno. Do que se trata, exatamente, essa grandeza “não-quantificável” do sublime? Kant esclarece o uso desse adjetivo: a primeira característica importante a ser considerada sobre a grandeza é a “não-comparação” – lembramos que no sublime, assim como no belo, lidamos com juízos reflexionantes e nossa subsunção não é provida de um universal já dado. A grandeza, assim como toda a característica que se diz pertencer ao sublime, é subjetiva. Ora, se comparo as grandezas de dois objetos me utilizando de uma espécie de medida comparativa, adentro meu conhecimento lógico, a *expertise* do entendimento. Não é isso que se procura em uma grandeza sublime, portanto, podemos afirmar que “se (...) denominamos algo simples e absolutamente grande, isto é, sublime, não admitimos procurar um padrão de medida a ele adequado fora dele, mas apenas nele mesmo” (KU, p.146). Uma vez que lidamos com uma grandeza que, apesar da ausência de uma base comparativa qualquer, ainda é considerada grande, não estamos a atribuí-la ao corpo físico de um objeto (não é fato que um objeto é considerado grande sempre com relação a outro objeto?). “Que não se possa, portanto, procurar o sublime nas coisas da natureza, mas apenas em nossas ideias, é algo que se segue disso” (ibidem). Dando mais um passo



ainda, poder-se-ia dizer que não se pode procurar o sublime nas “coisas” da natureza, como nos afirma Kant, nem em qualquer outra “coisa” do mundo sensível. Encontraremos essa característica também em Schiller, para quem o sublime é suprassensível. No entanto, o sublime deve poder ser representado sensivelmente, uma vez que, o conteúdo de que necessitamos para conhecer é fornecido pelos sentidos. Não deixamos de encontrar esse conceito também aqui, na Analítica do Sublime, onde a “ideia” de grandeza sublime se dá na contemplação sensível de um fenômeno da natureza. No entanto é importante que a distinção entre o sensível e o suprassensível fique clara para que saibamos que a grandeza do sublime é adjetivo para uma qualidade do segundo tipo. Atribuiremos, por exemplo, o adjetivo grande a um imperador, mas não estaremos nos referindo à sua altura, e sim à sua grandeza de espírito.

Aqui chegamos a um ponto crucial para o Sublime Patético de Schiller, que é a possibilidade da forma artística como experiência sublime. Kant afirma expressamente que:

(...) não se deve mostrar o sublime nos produtos da arte (por exemplo, prédios, colunas etc.), em que um fim humano determina tanto a forma como a grandeza, nem nas coisas da natureza *cujo conceito já traz consigo um fim determinado* (por exemplo, animais de uma conhecida determinação natural), mas sim a natureza crua (e isto somente enquanto essa não traga consigo um atrativo ou emoção baseados em um perigo real) – apenas na medida em que ela contém uma grandeza. (KU, p.149)

Mencionamos anteriormente, quando da exposição de suas *Observações*, que o próprio Kant assume que uma obra humana, um sentimento ou até mesmo o comportamento de um homem podem levar o adjetivo de sublime. Durante a *Crítica da Faculdade de Julgar*, por mais que o filósofo coloque uma pedra sobre o assunto afirmando ser a natureza causa única do sublime, nos deparamos aqui e ali com algumas aberturas, como por exemplo, a afirmação de que “a verdadeira sublimidade teria de ser buscada somente na mente daquele que julga, não no objeto natural cujo julgamento suscita tal disposição mental” (KU, p.153). Se um objeto de arte suscitar a disposição mental em questão, não estamos diante do sublime? No entanto, mantendo em mente a posição clara de Kant, trataremos dessa questão em tempo oportuno, para o bem do argumento, quando da exposição da questão da arte no sublime patético schilleriano no segundo capítulo.

Dando continuidade a nosso passeio pela Analítica do Sublime, embora sejam evidentes as diferenças entre o belo e o sublime, a começar pela própria noção de

grandeza que acabamos de tratar, continuamos trabalhando em forma de juízos reflexionantes e mantemos as categorias da qualidade e quantidade idênticas ao belo, respectivamente o desinteresse e o prazer universal. A respeito de serem presentes tanto semelhanças quanto diferenças entre o belo e o sublime nos diz Lyotard: “Os dois sentimentos, o do belo e o do sublime, pertencem bem à mesma grande família, a da reflexão estética, mas não à mesma variedade nessa família” (p.53). Quanto à quantidade, embora tratada como uma das semelhanças entre as duas categorias estéticas, sabemos tratar-se de um prazer *negativo* e, quanto à sua universalidade, também é sem conceito. A comunicabilidade de um juízo de gosto é o que, justamente, nos demonstra sua universalidade, e uma possível comunicabilidade do sentimento sublime encontra a mesma dificuldade diante do subjetivismo e ausência de conceito. Diante da intangibilidade do sublime, supomos sua universalidade nos baseando na igualdade de nossas faculdades, e deduziremos o mesmo quanto à modalidade, pois o sublime, pois apraz, necessariamente, mesmo que sem conceito. O “absolutamente grande” pode ser, aqui, o adjetivo que conferimos a um poder da natureza, buscando concordância, desejando o bálsamo da comunicabilidade e do senso comum. Em outras palavras: se encontramos uma concordância a respeito de uma grandeza incomparável, podemos desse modo comunicar o sublime.

Ainda tratando da categoria da quantidade no sublime em Kant, voltemos à questão do prazer. Trata-se de uma semelhança entre belo e sublime que carrega também um paradoxo: diferentemente do belo, o sublime é sentido em forma de prazer negativo – um prazer igualmente desinteressado, vale ressaltar. Vejamos o que significa essa negatividade do prazer no sublime kantiano, comparado à Burke:

(...) enquanto este [o belo] traz diretamente consigo um sentimento de estimulação da vida e, portanto, pode ser associada a atrativos e a uma imaginação que joga, aquele [o sentimento sublime] é um prazer que surge apenas indiretamente, (...) na medida em que a mente não é apenas atraída pelo objeto, mas também, alternadamente, sempre repelida por ele, a satisfação com o sublime não contém tanto um prazer positivo, mas antes admiração ou respeito, isto é, um prazer que merece ser denominado negativo. (KU, p.141)

O prazer negativo de Kant está diretamente ligado ao “jogo” do sublime e de sua diferença essencial com o belo. Na beleza, a liberdade da imaginação a faz jogar prazerosa e desinteressadamente com o entendimento. Agora, com o sublime, o entendimento dá lugar à razão “pois o autêntico sublime não pode estar contido em uma forma sensível, já que só diz respeito a ideias da razão” (KU, p.142), e o jogo dá lugar ao conflito. Se o

absoluta e incomparavelmente grande do sublime pertence à razão, pode-se incluir nessa grandeza, por exemplo, a ideia de infinito. Ora, nossa imaginação, ao trabalhar de forma intuitiva (espaço e tempo) não pode apreender o infinito. Mas diante do estímulo da razão a imaginação é levada para além de seus limites e, ao tentar ultrapassá-los para apreender o absolutamente grande, chegamos ao sublime. É preciso que essa apreensão seja feita da grandeza como um todo, e de forma imediata, como em uma intuição. Há, nesse processo, o grande desconforto da imaginação experimentando seus limites, e também o prazer de experimentar o sublime quando tais limites são ultrapassados por nossa razão, isso é, claramente, “uma violência para a nossa imaginação, mas, ainda assim, será por isso mesmo julgado tanto mais sublime” (KU, p.141). Eis, portanto, a “dor” do prazer sublime: somos colocados em uma posição na qual os limites de nossa imaginação procuram algo para além de suas capacidades para irem ao encontro de uma ideia absoluta e intangível de nossa razão. Como o próprio Kant afirma, essa experiência despertará o sentimento de respeito e maravilha. Ao nos colocarmos em posição de vencer barreiras, vemos muito claramente a diferença entre o belo e o sublime: não há possibilidade de transpor um obstáculo sem sofrimento, e, no entanto, há a certeza do prazer que sucede esse mesmo transpor.

Tratemos agora da categoria da qualidade no sublime, que no belo é representado pelo desinteresse. A satisfação para com o belo deve ser desinteressada para que seja conforme a fins. O sublime também deve ser igualmente conforme a fins e, no entanto, o sentimento em torno do sublime provoca novas qualidades nessa satisfação universal: o respeito e a admiração, inspirados pelo absolutamente grande. Kant já havia mencionado o respeito (*Achtung*) nas *Observações*, obra que, como dissemos, é mais descompromissada. Tratando a mesma ideia de respeito e maravilha em termos mais sistemáticos, diz-nos Kant que “o sentimento da inadequação de nossa faculdade para alcançar uma ideia *que é uma lei para nós é o respeito*” (KU, p.154). Ao mesmo tempo inadequada, a imaginação (*Einbildungskraft*) tem como destinação “efetivar a adequação” dela própria a essa lei, tornando a ideia representável. Sentimos o respeito por nossa destinação, portanto. Diferentemente do belo, a experiência sublime gera sentimentos, o que particulariza a categoria da qualidade na Analítica do Sublime embora mantendo-se o desinteresse.

Ao testemunharmos sensivelmente um poder da natureza, Kant afirma que o fazemos através de uma sub-repção que aqui trata de uma confusão entre o respeito que sentimos pela própria natureza e o respeito que sentimos pela “ideia de humanidade em

nosso sujeito” (KU, p.154). A sub-repção se dá por parte da imaginação, que vislumbra o privilégio de ver representada (ou quase) uma ideia da razão que não é destinada a ela (a imaginação). Ora, se a imaginação não é apta a receber tal graça, surge no homem aquele sentimento indecifrável, indescritível e misterioso que encontramos em Longino. Como descrever de forma clara o que não nos foi dado a conhecer, mas que, em alguns momentos, percebemos com clareza? Esse pensamento é uma forma filosófica, epistemológica e kantiana de explicar o que popularmente costuma levar objetivos de ordem religiosa como mística, espiritual, ascético.

Este gesto de pensamento que desvia o “horror”, teria dito Burke, o odioso do presente, que se desvia e subverte em maravilha e em respeito por uma ideia não-apresentável – esse gesto será chamado de “sub-repção”, *Subreption*. *Subreptio* designa, no direito canônico, o ato de obter um privilégio ou uma graça, dissimulando uma circunstância que se opõe a sua obtenção. É uma prevaricação. Qual é, no sublime, a graça obtida ao preço de tal prevaricação? Entrever a ideia, o absoluto da potência, a liberdade. Por que o pensamento não tem direito a isso? Porque, na circunstância e por princípio, não tem nenhuma representação propriamente dita na natureza. Que é que foi dissimulado para atrair essa graça? Essa impotência da imaginação a apresentar o objeto da razão. Em que consiste a sub-repção? Em obter ou arrancar uma quase apresentação desse objeto, que não é apresentável, em presença de uma grandeza ou de uma força natural “informe”. (LYOTARD, p.70)

Sob a divisão da relação, recorrendo novamente ao auxílio de Lyotard, percebemos um elemento a mais na questão do sublime, qual seja, a presença de uma ideia da razão. Portanto continuamos aqui com uma relação de finalidade e necessidade, mas que introduz um elemento (a ideia) ao qual geralmente associamos uma característica especulativa em sua representação. Em um juízo reflexionante estético, permanecemos na subjetividade, como no belo. Ora, ao atingirmos o sentimento sublime através de uma ideia da razão (o absolutamente grande), não necessitamos de sua representação, pois justamente por sua representação tratar-se de uma especulação, deixaria de ser estético. Diante da ausência de tal representação o que temos, então, é a sensação de tal grandeza, chamada pelo comentador francês de “presença”. Portanto, afirmamos o parentesco do sublime com o belo, mas um parentesco distante pois o sublime “pressupõe tanto a capacidade de conceber o absoluto quanto a sensibilidade em ‘presença’ deste – o que o sentimento do belo ignora” (LYOTARD, p.73). Em outras palavras, quando contemplamos o belo, atribuímos o adjetivo ao objeto mesmo, o que não é possível fazer em relação ao sublime, uma vez que sublime é uma característica suprassensível. Ora, devemos estar atentos a essa “presença” do absoluto em uma situação dada (seja um mar

revolto, uma grande montanha ou a imensidão do céu, por exemplo), para apreendermos tal ideia da razão a partir de um objeto dado; ao passo que quando buscamos a beleza, ela se apresenta imediatamente ligada ao objeto, simplificando o trabalho realizado pela imaginação. Enquanto tratamos apenas do movimento da mente em relação ao objeto na experiência sublime e não de uma representação objetiva de uma ideia da razão, “esse movimento deve ser julgado como subjetivamente conforme a fins (pois o sublime apraz): (...) a finalidade da representação dada somente será julgada relativamente à *faculdade* (sem fim ou interesse)” (KU, p.144).

Finalmente, tratando da modalidade no sublime, podemos afirmar que, diante da ausência de um conceito objetivo e da intangibilidade suprassensível do sublime, contar com o *sensus communis* do modo como fazemos com o belo é mais desafiador. Segundo Kant, a grandeza do sublime poderia, sim, trazer consigo “uma satisfação universalmente comunicável, (...), mas não, digamos, uma satisfação com o objeto” (KU, p.146). Permanece a questão de como seria a execução dessa comunicabilidade uma vez que não é pela atribuição de uma qualidade (a beleza) a um objeto e sim pela receptividade a ideias. Admitindo tal dificuldade, Kant atribui à cultura a tarefa de preparar o homem para o sentimento sublime, que exige um preparo mental que o belo dispensa. A violência exercida pela razão sobre a imaginação pode parecer ao homem inculto um horror puro, que apenas repele e não é passível de se tornar a satisfação desejada. Não podemos, é claro, atribuir à cultura a habilidade de se experienciar o sublime, e sim às nossas faculdades inatas, mas ao buscarmos a concordância geral, ao afirmarmos a necessidade do sublime, passamos antes por uma espécie de “treino”.

Como, exatamente, se daria a comunicabilidade de tal necessidade (sabendo que no caso do belo é uma necessidade exemplar) diante da ausência de um objeto? Podemos perceber, na prática, uma espécie de concordância com relação ao absolutamente grande, como já mencionado, no entanto seguimos sem resposta para a pergunta “por que podemos comunicar universal e necessariamente o sentimento suprassensível do sublime?”. A resposta para essa pergunta encontramos no §39 da terceira crítica e é condição para a compreensão do sublime schilleriano, pois estamos a fazer a ligação entre o sublime e a razão prática, o sublime e a moral. Pode-se considerar que esta seja apenas uma das interpretações possíveis do texto kantiano, mas foi a escolhida por Schiller (o ponto de vista moral) e que lhe deu o ponto de largada.

Ao prazer dos sentidos, de pura fruição (*Genuss*), não podemos afirmar que todos concordam – não podemos saber se, ao cheirar uma rosa, dois indivíduos sentem a mesma

coisa, e ainda mais se lhes apraz ou não. Lembramos que o prazer com o belo não está na fruição, mas na reflexão, por isso podemos esperar uma comunicabilidade universal e necessária. Quanto ao sublime, que também deve ter o objetivo de um compartilhamento universal, temos um elemento a mais: “ele já pressupõe um outro sentimento, qual seja, o de sua determinação suprassensível – que, por mais obscuro que seja, possui uma base *moral*” (KU, p.189. Grifo nosso). A participação da razão na equação do sentimento sublime faz toda a diferença, e levando em conta tratar-se de uma faculdade que pertence à toda espécie humana, a capacidade de um sentimento sublime universal e necessário está presente.

É que os juízos estéticos sejam comunicáveis (e neles incluímos o sublime), encerrando o ciclo completo dos quatro momentos da analítica para possamos afirmar a existência de um princípio *a priori*, ainda que subjetivo, “elevando-os (os juízos estéticos) acima da psicologia empírica – na qual, de outro modo, eles permaneceriam enterrados sob os sentimentos do prazer e da dor” (KU, p.163). Em suma, seguindo os passos da analítica do belo, vejamos as quatro classes de categorias a respeito do sublime: (1) quanto à qualidade: o sublime também é desinteressado embora gere uma gama diferente de sentimentos como o respeito e a admiração, (2) quanto à quantidade: o sublime agrada universalmente sem conceito, de forma negativa, (3) quanto à relação: o sublime também é conforme a fins (finalidade “sem fins”) porque apraz, (4) quanto à modalidade: o sublime apraz necessariamente sem conceito (com a participação da razão).

Para, finalmente, iniciarmos o estudo dos textos schillerianos, deixamos o leitor com uma breve reunião do que foi dito até agora: primeiramente as preocupações expressas por Longino com relação a “coisas grandes e de valor eterno”, “dignas de emulação e estima” que compõe o que chamamos de grandeza e que devem possuir as seguintes características: autenticidade, comoção e elevação. Em segundo lugar adicionamos o deleite burkeano, ou seja, um prazer impuro, proveniente do alívio do medo, e finalizamos nossa equação com uma definição kantiana encontrada na terceira crítica que será a base para as reflexões de Schiller: “*Sublime* é aquilo que apraz imediatamente por meio de sua resistência ao interesse dos sentidos” (KU, p.164).

### 3. A FILOSOFIA DO SUBLIME DE FRIEDRICH SCHILLER

Em seu ensaio *Reflexões Dispersas Acerca de Diferentes Questões Estéticas* (*Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände*), de 1793, Schiller

menção quatro classes nas quais um objeto pode ser considerado estético: o agradável, o bom, o belo e o sublime. O agradável satisfaz os sentidos, o bom satisfaz a razão. O belo e o sublime são as duas únicas classes que pertencem propriamente à arte. Segundo Schiller, o agradável, tendo como objetivo o prazer somente, não é digno dela, e o bom, por não poder servir como meio para satisfação de nossa sensualidade, também não se expressa pela arte, que é sensível. O belo se aproxima do agradável na medida em que também é proposto aos sentidos, mas na mesma medida se afasta dele, pois agrada pela forma e não pela matéria. Mas o bom, o belo e o agradável estão, neste ensaio, apenas a apresentar, através de uma negação, a curiosa categoria estética do sublime. Ao descrever uma tempestade, no ensaio em questão, se utilizando de um dos exemplos mais comuns para ilustrar a experiência sublime, diz Schiller:

Somos, por outro lado, forçadamente inclinados na direção desse terrível espetáculo, que abre nossas feridas e repele nossos sentidos, e paramos diante dele com um sentimento que não podemos chamar propriamente de prazer, mas que preferimos a todo prazer. E ainda, tal espetáculo da natureza é mais destrutivo do que bom (...), é em si mesmo mais feio do que belo (...). E ainda, esse fenômeno, se considerarmos apenas nossos sentidos, é mais doloroso do que agradável.

O temível pode, portanto, ser fonte de prazer estético, e diante dessa contradição, procuram os filósofos uma justificativa para a atração pelo terrível. Dentro dos diversos mistérios explorados pela filosofia acerca do sublime, a problemática de se considerar possível essa experiência na arte é um dos mais importantes e o mais icônico tema dos textos de Schiller, e muito do que foi explorado sobre o sublime na estética contemporânea leva essa herança. Como nos aponta Pedro Sússekind<sup>48</sup>, “a teoria kantiana é sempre adotada (na estética contemporânea) como referência da transposição do sublime da natureza para o sublime na arte atual (...). Schiller é avaliado como um ponto culminante no desenvolvimento do tema”. No entanto, o passo dado pelo poeta para explicar o sublime pela arte parece ter sido desconsiderado quando o sublime, após quase dois séculos afastado dos holofotes, voltou a ser estudado por um grupo de pensadores franceses<sup>49</sup>:

<sup>48</sup> SÜSSEKIND, P., “O ‘renascimento’ na Estética contemporânea”, In: SCHILLER, F., *Do Sublime ao Trágico*, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2011. p.77.

<sup>49</sup> Destaque para Rancière, Labarthe, Nancy e Courtine.



Foi na Analítica do Sublime onde boa parte da reflexão francesa contemporânea sobre a arte encontrou suas sementes mais prolíferas. Esses comentadores franceses são unânimes em afirmar que é nela, onde se desenrola uma possível Teoria kantiana da Arte, se for legítimo afirmar que Kant tenha tido sequer a intenção de escrever uma. (FIGUEIREDO, cap.5)

Levando em consideração o trabalho de Schiller como um todo, sua inclinação para tratar sobre o sublime como possibilidade na arte é compreensível: uma de suas principais ocupações, tanto como poeta quanto como filósofo, foi a questão da tragédia. Como nos confirma Frederick Beiser: “(...) por ser a tragédia apenas uma das formas possíveis do sublime, Schiller reconheceu que deveria analisar o conceito de sublime em si mesmo; portanto temos sua generalização do conceito de sublime em *Do Sublime e Sobre o Sublime*” (p.257). Logo de início e segundo as intenções de Schiller por detrás desses estudos, já notamos um rumo diferente de outros pensadores do século XVIII acerca do sublime: a arte (ao menos a arte trágica) deveria ser considerada sublime tanto quanto a observação de fenômenos naturais. Tal preocupação schilleriana demonstra originalidade, uma vez que, até que ele publicasse seus ensaios, o que se dizia a respeito das tragédias girava, essencialmente, em torno da *Poética* de Aristóteles, obra que Schiller estudou apenas após já ter formulado sua teoria estética.

O pensamento de Schiller acerca do conceito de sublime se dá na união de três ensaios: o primeiro, *Do Sublime (Para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas)*<sup>50</sup>, foi publicado na revista *Neue Thalia*, organizada por Schiller e palco de suas primeiras publicações filosóficas. Aqui Schiller desenvolve de forma crítica e sistemática sua própria teoria sobre o sublime seguindo os passos da analítica encontrada na *Crítica da Faculdade de Julgar*. Na segunda metade do ensaio Schiller adiciona o conceito de Sublime Patético (*Das Pathetischerhabene*), acrescentando a possibilidade de uma experiência sublime na arte. A partir de 1795 Schiller passa a organizar outra revista em parceria com Goethe, *Die Hören*, e a marca de suas publicações filosóficas de então é a superação da filosofia crítica rumo à um pensamento original, mais livre e fluído, impregnado de conteúdos políticos e antropológicos que sempre estiveram em meio a suas preocupações de forma indireta, entre eles as cartas sobre a *Educação Estética do Homem*. Durante essa época Schiller reescreve o texto *Do Sublime* modificando-o quase

---

<sup>50</sup> „Vom Erhaben. Zur weiteren Ausführung einiger kantischen Ideen“, 1792. In: SCHILLER, F., *Do Sublime ao Trágico*, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2011. Citado com a sigla SU.

que por completo e desdobrando-o em dois textos mais maduros: *Sobre o Sublime*<sup>51</sup> e *Sobre o Patético*<sup>52</sup>, que são uma espécie de continuação dos pensamentos acerca do sublime, publicados tardiamente, em 1801, em uma coleção de ensaios schillerianos intitulados *Escritos Menores em Prosa*.

A data de publicação desses dois textos (1801) é muito significativa para o presente trabalho pois denota que Schiller, tendo publicado as cartas em 1795, continuou sustentando o conteúdo paradoxal desses dois textos para publicação posterior. Diante das questões sobre dever e inclinação apresentadas no item 1.3.1 desse trabalho, temos nessas datas de publicação a confirmação de que Schiller, ao contrário do que muitos comentadores afirmam, continuou a acreditar no dever a despeito da inclinação, que é a essência do sublime, de forma ainda mais profunda do que no primeiro texto de 1792, apesar de ter advogado a favor da harmonia entre razão e sensibilidade nas cartas de 1795. Esse é, mais uma vez, o caminho trilhado por nossa pesquisa: encontramos em Schiller duas possibilidades para que o homem seja livre, a saber, por dever racional em conflito com a sensibilidade ou por união entre dever e inclinação<sup>53</sup>. A experiência sublime é a via para se atingir, especificamente, o primeiro tipo. Para esse momento nos ateremos aos dois ensaios que tratam de conceitualizar a categoria do sublime, e que justamente levam a palavra sublime em seu título. Já o ensaio *Sobre o Patético* trata de, finalmente, unir a teoria sobre o sublime ao conceito de trágico; esse material será avaliado no item 2.2 deste mesmo capítulo.

Durante o desenvolvimento dos dois últimos ensaios, aproximadamente entre 1795 e 1799, Schiller gradativamente passa a se distanciar da teoria kantiana. Como afirma Vladimir Vieira em sua introdução aos textos de Schiller acerca do sublime: “Ao procurar compreender o belo e o sublime, Schiller põe em jogo não apenas sua larga experiência de palco, mas também toda uma sorte de questões – históricas, sociais, culturais. Tais preocupações levaram suas reflexões estéticas em uma direção que não pode mais ser considerada um simples desdobramento (...) da *Crítica da Faculdade de Julgar*. Além de propor a possibilidade de algo como ‘arte sublime’, ele migra do conflito kantiano entre razão e imaginação para um conflito entre razão e sensação.

<sup>51</sup> “Über das Erhabene”, In: SCHILLER, F., *Do Sublime ao Trágico*, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2011. Citado com a sigla SSU.

<sup>52</sup> “Über das Pathetische”, In: SCHILLER, F., *Teoria da Tragédia*, São Paulo, Herder, 1964. Citado com a sigla SP.

<sup>53</sup> Teoria desenvolvida nas cartas sobre a *Educação Estética do Homem*, que será aprofundada no terceiro capítulo do presente trabalho.

### 3.1. OS DOIS SUBLIMES DE SCHILLER

Os textos *Do Sublime* e *Sobre o Sublime* são um a superação do outro sem, no entanto, que o segundo anule o primeiro. *Do Sublime* trata de um sistema que explica como se dá a experiência sublime na espécie humana – uma espécie de ‘Analítica do Sublime schilleriana’ com suas próprias peculiaridades. Devemos o esmiuçamento do conceito de sublime durante a produção de *Do Sublime* ao início de seus estudos kantianos, uma fase de seu trabalho em que a filosofia do alemão mais experiente lhe encantava e em que o desejo de lidar com a filosofia de modo crítico era prioridade. Colocou, portanto, tal *modus operandi* a serviço de justificar algumas teorias que já tinha em mente. Quando Schiller escreve *Sobre o Sublime*, se desvincula da obrigação de manter uma argumentação epistemológica e passa a avaliar o sublime sob um viés antropológico e mais poético. É um ensaio que, de fato, mostra o Schiller literato e humanista; um texto que conecta facilmente essa categoria estética ao trágico, à arte e à condição humana.

Trabalharemos detalhadamente cada um desses dois textos nessa seção, que é o centro do pensamento schilleriano sobre o sublime (aliados ao texto *Sobre o Patético*) e, a partir daí, poderemos alçar voos mais altos e conectá-los a outras obras de Schiller para compreendermos suas intenções práticas.

#### 3.1.1. DO SUBLIME (1792)

Nossos estudos sobre esse ensaio, que é o primeiro de Schiller no assunto, estão divididos em duas partes: a primeira metade é interpretada como um desdobramento da analítica kantiana e a segunda metade quando, ainda de forma crítica, Schiller procura apresentar uma subdivisão original à categoria sublime.

##### 3.1.1.1. A ‘Analítica do Sublime schilleriana’ na primeira metade do ensaio

Já no primeiro parágrafo do texto, o pensador nos dá uma definição do que é o *core* de sua teoria sobre o sublime, qual seja:

*Sublime* denominamos um objeto frente a cuja representação nossa natureza sensível sente suas limitações, enquanto nossa natureza racional sente sua superioridade, sua liberdade de limitações, portanto, um objeto contra o qual

levamos a pior *fisicamente*, mas sobre o qual nos elevamos *moralmente*, i.e., por meio de ideias. (SU, p.21)

Mais uma vez vamos ao encontro da moral e da liberdade herdados do Kant da segunda Crítica. A liberdade, como fim último será, aqui, conquistada através da razão contra a tirania dos apetites. Trata-se de uma liberdade não-sensível, mas que poderia servir de veículo para uma liberdade política de fato, através da transformação interior de cada sujeito que compõe a sociedade. Um segundo ponto importante que percebemos nesta citação é o “sentir de suas limitações” por parte da natureza sensível. Na *Crítica da Faculdade de Julgar* quem sente suas limitações é a imaginação. Aqui o conflito é entre o físico e o moral, e o primeiro não supera seus limites, deixando para a razão tomar as rédeas da experiência sublime. Onde o corpo perece, a razão prevalece, e é aí, onde encontramos nossa autonomia. Não nos parecem distantes as teorias dos dois filósofos, mas Schiller trabalha o sublime no sentido de uma tomada de consciência moral e, para isso, ele se apoia na grande dualidade romântica entre corpo e mente, acompanhando uma tendência comum na filosofia de seu tempo.

Após apresentar-nos uma definição breve e objetiva de sublime, Schiller passa a desenvolver seu sistema, o qual contempla duas formas diferentes de nos relacionarmos com a natureza: dependente ou independente. Somos dependentes na medida em que fazemos parte da natureza e, através dela, vivemos ou padecemos, sofremos violência ou a praticamos, “na medida em que algo *fora* de nós contém o fundamento pelo qual algo *em* nós se torna possível” (SU, p.22); nesta forma quem atua são nossos impulsos<sup>54</sup>, que são dois: o impulso de conservação (*Trieb der Selbsterhaltung*) e o impulso de representação (*Vorstellungstrieb*). O primeiro, termo um tanto autoexplicativo, se refere ao nosso elementar instinto de sobrevivência, nossa luta contra forças naturais, nossos instintos de defesa e de poder, nossas sensações, nossa busca pela preservação do corpo e da vida, nossos afetos e apetites. O segundo – o impulso de representação – se refere ao conhecimento, mas que, por ser um impulso dependente, se reporta ao mundo sensível e necessita de condições para conhecer dadas pela própria natureza. Construir uma barreira, um navio, acender o fogo, saber como transformar a semente de trigo em pão e outras técnicas são exemplos claros de conhecimentos provenientes do impulso de representação.

<sup>54</sup> O uso da palavra impulso por Schiller sofre influência de sua leitura da *Doutrina da Ciência de 1794*, de G. Fichte. No terceiro capítulo do presente trabalho nos aprofundaremos na noção schilleriana de impulso e traçaremos um comparativo com o mesmo conceito na filosofia de Fichte.

Ao seguir seus impulsos o homem pode, então, vingar no mundo físico, quando as forças naturais que ele enfrenta assim o permitem. Por serem essas as formas de dependência, Schiller afirma que só é possível tomar consciência da mesma através da carência. Quando nos faltam condições para que levemos adiante nossa existência e vemos comprometida a nossa autoconservação, temos consciência de nossa dependência física. Quando a natureza nos deixa faltar condições pelas quais obtemos conhecimentos, sentimos nossa dependência intelectual. No segundo caso muitas vezes o homem recorre a explicações sobrenaturais para determinados fenômenos, o que o coloca face a face com a impossibilidade de se obter aquele conhecimento em particular. Neste momento fica clara nossa falta de autonomia e, portanto, nossa dependência.

Em oposição à nossa dependência, como seres humanos também possuímos faculdades para sermos independentes da natureza, que é quando o homem encontra a parcela de si mesmo que não perece diante de forças naturais e a elas não se reporta. Essa é a esfera da razão prática, dos conhecimentos *a priori* e da experiência sublime. Ao compreendermos essa independência, percebemos complementarmente que também a dependência desempenha seu papel na experiência estética, trabalhando em parceria com a independência na elevação da razão: levemos em conta a característica paradoxal do sublime, que é de temor seguido de prazer; se não fossemos dependentes, não sofreríamos temor algum, logo, não haveria possibilidade de sublime, que é justamente o sentir daquele deleite burkeano, ou seja, o prazer que segue imediatamente após o temor. “Se não há dependência, não há medo, logo, não há desprazer; e se não há independência, não há afirmação de nossa supremacia moral, logo, não há prazer” (BEISER, P.260), e o sentimento de prazer segue, desde os ingleses, como a medida e a linguagem tanto do belo quanto do sublime.

Assim como somos dependentes da natureza de duas maneiras diferentes (pela preservação da espécie e pelo conhecimento sensível), possuímos também duas formas correlatas de independência. Estamos a superar os impulsos de (1) representação e (2) autoconservação, passando a (1) “ultrapassar as condições naturais e *pensar* mais do que conhecemos” e a (2) “contradizer nosso apetite através de nossa *vontade*” (SU, p.23). Essa divisão entre o sublime do pensamento e o sublime da vontade não é original, mas sim uma adaptação da classificação feita por Kant na terceira Crítica e que deixamos para ser abordada nesse momento.

Começemos por mencionar o sublime que contradiz o impulso de representação, o sublime do *pensar*: Kant chamou-o de Sublime Matemático e Schiller de Sublime

Teórico. Pensar além do que podemos conhecer é, essencialmente, pensar conceitos como o infinito, o universal ou o absoluto. O Sublime Matemático é, portanto, palco do mais puro conflito entre a imaginação e a razão:

Nada, pois, que possa ser objeto dos sentidos, pode, desse ponto de vista, ser denominado sublime. Mas é justamente porque há em nossa imaginação um esforço para avançar em direção ao infinito, e em nossa razão, ao mesmo tempo, uma pretensão à totalidade absoluta (como se fosse uma ideia real), que a própria inadequação da nossa faculdade de estimar a grandeza das coisas do mundo sensível a essa ideia desperta o sentimento de uma faculdade suprassensível em nós. (KU, p.147)

Sobre o Sublime Teórico, Schiller pouco afirmou neste texto além de que “um objeto é sublime de modo teórico na medida em que traz consigo a representação da infinitude, para cuja apresentação a faculdade da imaginação não se sente à altura” (SU, p.25). Para esse ensaio em particular, esse tipo de sublime foi apenas apontado como oposição ao sublime que lhe interessava: o prático. No entanto temos como apoio para que se possa acrescentar algo mais a respeito do Sublime Teórico o interessante ponto de vista de Ricardo Barbosa em seu ensaio intitulado *Sobre o sublime teórico em Schiller e o espírito trágico do idealismo transcendental*, que nos leva a uma visão ‘trágica’ da representação de infinito para o homem moderno graças à revolução científica do século XVII.

A revolução científica do século XVII arruinou inteiramente o modelo cosmológico dos antigos, mas não as razões do espanto. Pode-se dizer que a moderna imagem da natureza corresponde um novo espanto – um espanto sublime, pois seu objeto não é mais o cosmos como um mundo fechado, e sim o universo infinito. (BARBOSA, p.55)

Com as recentes descobertas científicas de Kepler, Galilei e Newton, a ciência rompe barreiras que deixam a filosofia na peculiar situação de tentar acompanhá-la. A descoberta de que o universo é infinito e sua comprovação matemática eleva a confiança do homem na ciência ao mesmo tempo que apequena a si mesmo. Algumas ideias metafísicas já não encontram mais espaço na mente do homem do século XVIII, pós revolução científica. É preciso estabelecer exatamente qual é a possibilidade de conhecimento de que dispomos. Tal impasse tratado por Kant na *Crítica da Razão Pura* nos mostra o lado trágico do Sublime Teórico, onde a razão passa a conhecer sua própria limitação e afirma-se a impossibilidade de conhecermos *a coisa em si*. A perda da segurança de que podemos conhecer qualquer coisa segundo os métodos até então

praticados, traz uma espécie de desolamento característico do sublime, e, ao mesmo tempo, a revolução promovida por Kant nos apresenta o segundo passo que se exige de uma experiência sublime: a tomada de consciência. “Esse sentimento de desconforto expressa um aspecto significativo da visão trágica do mundo que emerge no pensamento moderno: a convicção da perda da totalidade associada a uma sóbria tomada de consciência dos limites do conhecimento humano” (BARBOSA, p56).

Uma outra menção de Schiller ao Sublime Teórico, também pouco aprofundada e muito breve, encontramos no já mencionado *Reflexões Dispersas sobre diversos objetos estéticos* (*Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände*, 1793). Nele o filósofo, enquanto diferencia as quatro classes de percepção estética (o agradável, o bom, o sublime e o belo), dedica algumas linhas para inaugurar a ideia de que haveriam dois tipos de sublime: o sublime do conhecimento e o sublime da força. Tratam-se de duas formas diferentes de oposição à sensualidade, uma vez que, para que consideremos um objeto sublime, ele deve nos causar o desprazer de apontar nossas fraquezas sensíveis. “Em geral é possível conceber duas relações diferentes entre os objetos e nossa sensibilidade, e conseqüentemente deve haver dois tipos de resistência”. O primeiro tipo busca extrair conhecimento de seu objeto sublime, claramente se referindo ao Sublime Teórico, e o segundo tipo de resistência é aquele cujo poder comparamos a nosso próprio poder suprassensível, também mui claramente o Sublime Prático.

É justamente esse último que será a tônica do autor no ensaio de 1792: ele supera nosso impulso de conservação, considerado por Schiller o mais poderoso entre os dois tipos de sublime, um pouco influenciado por Burke que já havia afirmado ser a autoconservação o impulso mais forte no homem, associando-o ao sublime no *Enquiry*. Esse tipo de sublime “possui de antemão uma grande preponderância em relação ao teórico no que diz respeito à intensidade da sensação” (SU, p.27) isso porque, “enquanto o sublime teórico ameaça somente meu poder de conhecer, o sublime prático pode ameaçar minha própria existência” (BEISER, p.261).

A natureza representada como um poder que, embora capaz de determinar o nosso estado físico, não detém nenhum domínio sobre a nossa vontade é sublime *de modo dinâmico* ou prático. O sublime prático se diferencia, assim, do sublime teórico pelo fato de que o primeiro está em conflito com as condições de nossa existência, ao passo que o último apenas com as condições do conhecimento. (SU, p.25)



A grandeza do sublime prático é a que sentimos de uma só vez pela intuição, e, desde que é fruto da razão, consideramo-lo livre dentro das leis autônomas da moral. É claro o paralelo com a divisão feita por Kant: o Sublime Prático tem origem no Sublime Dinâmico da Natureza que encontramos no §28 da *Crítica do Juízo*, quando o filósofo fala sobre o temor; o Sublime Dinâmico é a versão acabada do Sublime Terrível que vimos nas *Observações*. A natureza passa a ser vista como um poder (por isso Schiller nomeia o sublime dinâmico kantiano de ‘sublime do poder’). Quando um poder da natureza que causa temor torna-se uma experiência sublime? Aqui encontramos a grande semelhança entre Kant e Schiller no segundo tipo de sublime: quando um poder é tamanho que supera qualquer possibilidade de vitória por parte de nossa sensibilidade e nosso instinto de conservação, isto é, quando, de forma dependente da natureza e no mundo sensível estamos completamente condenados, passamos a contemplar o sublime com o que, em nós, é suprassensível. “Pode-se considerar um objeto temível, contudo, sem ter medo diante dele, desde que o consideremos de tal modo que apenas pensemos o caso em que quiséssemos opor-lhe resistência, e toda essa resistência fosse inteiramente em vão” (KU, p.157).

O pensador ainda crê, nessa etapa de seu pensamento, que devemos estar em segurança para que o sentimento sublime não se torne puro medo de um fim iminente, mantendo-se fiel não só a Kant, mas também a Addison e Burke<sup>55</sup>. Estamos lidando aqui com a representação de nossa impotência, com a ideia de perigo, com o contemplar de um naufrágio a partir da segurança da praia e, em se tratando dos perigos da alma, não o sofrermos nós mesmos, mas solidariamente, já que "o sofrimento efetivo não permite nenhum juízo estético, pois suspende a liberdade do espírito"(SU, p.48). Enquanto estamos em posse do poder de vencer a natureza utilizando de nossos impulsos de conservação e representação não estamos agindo como indivíduos independentes; a partir do momento em que a impossibilidade de superação nos eleva à independência passamos a contemplar o sublime, ao mesmo tempo vítimas e vitoriosos. Ao estarmos em segurança, claro, temos consciência de que não seremos afetados por tal poder natural, mas, como Kant aponta, “o fato de não se levar a sério o perigo não implica (como poderia parecer) que não se devesse levar a sério a sublimidade de nossa faculdade mental” (KU, p.159).

---

<sup>55</sup> Schiller acompanha a questão da segurança por ora, mas isso será colocado em questão posteriormente nesse mesmo ensaio. E, ainda mais, em seu próximo ensaio (*Sobre o Sublime* – 1801), como veremos, o pensador procura derrubar por completo tal necessidade.

Um cavalo que corre sem destino nas florestas ainda livre e indomado é, enquanto força natural que nos supera, temível para nós, e pode fornecer um objeto para uma descrição sublime. O mesmo cavalo, domesticado, atrelado ao jugo ou à carroça, perde sua temibilidade, e com ela também todo o sublime. Se esse cavalo domado agora rompe suas rédeas, se ele se empina exasperado sob seu cavaleiro, se dá a si mesmo de volta, de modo violento, sua liberdade, então sua temibilidade está novamente ali, e ele se torna outra vez sublime. (SU, p.31)

É através do temível que somos levados a lembrar da única segurança que nos é garantida: a segurança da razão. Ora, a ‘força’ da moral é a essência de nossa liberdade, portanto, o sublime não existe sem liberdade. Essa relação de identidade entre sublime e liberdade não é mencionada de forma direta e objetiva por Schiller, mas é o caminho seguido por esse trabalho, seguindo o argumento de seu conjunto dos ensaios. Essa escolha interpretativa é devida à teoria schilleriana de que a liberdade é atingida através da razão prática, uma liberdade que é encontrada através da vitória sobre os apetites, que justamente gera o sentimento sublime. O filósofo busca o alicerce do homem em um lugar elevado e imaterial, em outras palavras, busca seu sentimento de segurança em valores morais e não físicos<sup>56</sup>: “*não podemos relacionar o sentimento de nossa segurança à nossa existência, e sim aos nossos princípios*”(SU, p.36. Grifos do autor) e, mais adiante, “... são objetos temíveis tão logo a *faculdade da imaginação* os relacione ao impulso de conservação; e eles se tornam sublimes tão logo a *razão* os aplique para suas leis mais altas” (SU, p.42. Grifos do autor).

Uma outra questão imprescindível para Schiller é o fato de, necessariamente, sucumbirmos (ou representarmos nossa derrota) anteriormente ao sentimento sublime. Como nos aponta Beiser, “o poder *moral* que sentimos sobre a natureza não deve ser confundido com o poder *físico* que, às vezes, temos sobre ela” (p.260). Quando quer que o homem seja física ou intelectualmente dominante e se saia bem-sucedido de sua empreitada contra a natureza, por definição não se encontrará o sublime. Apesar de nos deleitarmos com a habilidade humana de submeter a natureza a seus fins, Schiller afirma que esse deleite tem sua origem no entendimento, portanto não é estético: “é efeito do refletir e não é instilada pela representação imediata” (SU, p.31). Para o sublime schilleriano é necessário o completo abandono não só do raciocínio lógico, mas também de nossa sensibilidade para que recorramos a nosso ‘eu não-físico’. Tais afirmações nos

---

<sup>56</sup> Não podemos deixar de notar (mesmo diante de uma nomenclatura filosófica, técnica, e pretensões puramente racionais), um forte cristianismo, cujo dogma procura mostrar a efemeridade da vida e do mundo sensível e a importância da alma e dos valores morais. Uma religião que valoriza, por exemplo, os mártires e o sacrifício de interesses e apetites em nome de um valor ‘maior’.

mostram que algumas descrições das *Observações* de 1764, especialmente os sublimes chamados Nobre e Magnífico, não foram contempladas por Schiller, que considerou em sua rigorosa definição de sublime apenas aquele chamado Terrível.

Durante o desenvolvimento de sua teoria até esse ponto, aproximadamente metade do ensaio, o texto de Schiller não passa de uma espécie de reorganização e escolha de ênfases dentro do conceito de sublime kantiano. Schiller admite tratar-se de um estudo da terceira Crítica no subtítulo do ensaio – *Para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas*. Até mesmo quando ressalta, por exemplo, as formas dependente ou independente de nos relacionarmos com a natureza, ou nomeia o impulso de autoconservação, Schiller está a repetir as mesmas nomenclaturas do texto que o filósofo de Königsberg escreveu cinco anos antes:

“(...) seu poder nos dá a conhecer, enquanto seres da natureza, a nossa impotência física, revelando ao mesmo tempo, contudo, uma faculdade de julgar-nos como independentes dela e uma superioridade sobre a natureza na qual se funda uma autoconservação de tipo inteiramente distinto daquele que a natureza fora de nós pode atacar e colocar em perigo” (KU, p.158)

No entanto, o poeta alemão procura dar um passo além. Antes de passarmos para a seção seguinte, façamos um pequeno resumo do sistema do sublime schilleriano até aqui: podemos nos relacionar com a natureza de maneira dependente (através dos impulsos de conservação e representação) ou independente (através de nossa razão). Para atingirmos o sublime temos uma combinação dos dois: sucumbimos em nossa dependência para, a seguir, regozijarmo-nos no despertar de nossa independência. Esse regozijo é o sentimento sublime. Existem dois tipos de sublime, o teórico (do conhecimento) e o prático (da vontade). Prosseguiremos explorando as reflexões que se inauguram a partir da segunda metade de seu primeiro ensaio acerca do sublime, enquanto Schiller ainda discorre sobre o Sublime Prático.

### 3.1.1.2 A originalidade de Schiller

Schiller distancia-se de seus predecessores quando dá um importante passo, nesse momento do texto, em direção às conclusões que aparecerão mais claramente no próximo ensaio, *Sobre o Sublime*. Em primeiro lugar, o filósofo questiona a necessidade da segurança física diante da experiência sublime. Mesmo admitindo-se que “a mera representação do temor já põe, quando bem vivaz, o impulso de conservação em

movimento” (SU, p.32), a realidade é que sabemos perfeitamente que estamos seguros nessas situações determinadas, e é por esse motivo que o temível nos agrada. Mas Schiller agora aponta alguns temores que não nos possibilitam conhecer nossa própria segurança, e que não são contemplados pelo sublime kantiano ou pelos ingleses: “no que poderíamos fundar nossa segurança contra o destino, contra o poder onipresente da divindade, contra doenças dolorosas, contra perdas desoladoras, contra a morte?” (SU, p.33). Ora, poder-se-ia responder que tais coisas simplesmente não podem ser sublimes uma vez que, por não podermos ter certeza de nossa segurança, não nos aprazem! Mas lembrando que o que nos apraz é justamente o contato imediato com nosso eu suprassensível, com nossa parcela independente, ao libertarmos-nos do mundo sensível através da razão deveríamos poder elevar-nos ao sublime sejam quais forem os temores sensíveis a assolar-nos. Temos aqui, portanto, a apresentação de um problema original proposto pelo poeta alemão e uma proposta de solução para que tais males possam ser passíveis de elevação sublime. É nítida a preocupação de Schiller com a união entre filosofia e vida prática, entre arte e solução de problemas sociais, entre afirmar a liberdade da razão e vivê-la.

Para lidar com esse problema (do elevar-se ao sublime a despeito da falta de segurança), Schiller deve abordar a questão da religiosidade, por ser o refúgio por excelência do homem diante daquilo que lhe escapa. É importante apontar qual é a posição de Schiller com relação à religião, uma vez que o sublime é frequentemente associado ao espiritual, já que é um “sentir-se como que elevado e acima do destino, de todo acaso, de toda necessidade natural” (SU, p.28). As religiões e as divindades *não* se encontram na esfera do sublime prático a não ser quando não é permitida sua influência sobre nossa vontade ou sobre os princípios morais de nossa razão. Se, e somente se, as regras propostas pela religião coincidirem com as determinações de nossa vontade pura, haverá, nesse encontro, a admiração à sacralidade da religião sem suas imposições dogmáticas. Nossa moral, enquanto condicionada por regras religiosas e sociais, não está aliada à nossa independência. Na própria *Crítica da Faculdade de Julgar*, Kant já havia inaugurado a questão ao afirmar que o estado de ânimo mais apropriado “para se admirar a grandeza divina” (b263) é a de um juízo inteiramente livre, o que afasta o homem do dogma. Para Schiller, a religião fornece material para o conforto do homem diante de poderes que estão além de suas forças; mas esse conforto se dirige ao homem em sua dependência, ou seja, a religião conforta nossa sensibilidade, o indivíduo conectado a seus apetites, pois não está a trabalhar sob a prescrição da razão.

Uma vez esclarecida a posição de Schiller, seguimos tratando da divisão feita por ele na questão da segurança necessária ao homem para a contemplação do sublime: em primeiro lugar temos a *segurança física*, que não passa de tudo aquilo que já foi mencionado pelos filósofos anteriores, e que “convém a todos do mesmo modo” (SU, p.34); não há desafio algum ou sequer se exige um determinado estado de ânimo para que seja possível se elevar ao sublime, afinal, estamos seguros de nossa integridade. A segunda espécie de segurança que, segundo Schiller, é necessária para que contemplemos o sublime diante de outras mazelas que não sejam tão óbvias quanto uma tempestade, e é chamada pelo filósofo de *segurança moral* (ou segurança interna). A escolha da nomenclatura é um tanto confusa, pois a segurança moral não está conectada à razão prática ou à moral autônoma, tratando-se apenas do nome escolhido por Schiller para revelar uma sensação de segurança (normalmente fornecido pela religiosidade) igualmente sensível ainda que não física – “senão ela mesma seria sublime” (SU, p.34). Ora, para que encontremos o sublime diante de coisas como as mencionadas doenças dolorosas, perdas desoladoras e a própria morte, também é necessário (até esse ponto) que haja uma sensação de segurança. Mas a única segurança que podemos ter contra males inevitáveis não é física (uma vez que a derrota é certa) e sim ‘interior’, normalmente diante de uma crença em algo maior, na justiça, na divindade ou em conceitos afins. A fé não é um elemento da razão, mas antes um sentimento, uma crença que fornece a nossos apetites uma sensação de segurança quanto ao que não podemos conhecer ou controlar; e o sublime se alcança através da razão e nunca da crença. Ainda assim Schiller afirma a utilidade da fé para o caminho do indivíduo em direção à experiência sublime: o sublime exige o temível, mas esse deve ser seguido de prazer (que se dá após percebermos nossa segurança (neste caso, a segurança moral); a combinação terror-segurança-fruição é a equação sublime por excelência tanto para casos físicos quanto psicológicos, portanto. Se sem a segurança moral, não há fruição, por outro lado, para muitos, sem a crença não há segurança moral.

Esse caminho do terrível ao prazeroso é descomplicado quando se trata da segurança física, mas no caso da segurança moral exige-se “um estado de ânimo que não pode ser encontrado em todos os sujeitos” (SU, p.34). Schiller não afirma com isso que existe uma qualidade inata em apenas alguns indivíduos e que somente esses serão os capazes dessa espécie de sublime, mas sim que os indivíduos se encontram em diferentes estados de ânimo – seja por inclinação, pela intensidade de sua fé, por experiência de vida, por cultura etc. – e que, por isso, alguns estão mais próximos do que os outros da

possibilidade de uma experiência sublime. Ao discorrer sobre os diferentes estados de ânimo, o poeta está, na verdade, construindo um caminho argumentativo rumo à uma proposta de segurança moral que possa servir a todos; uma proposta que adicione uma outra possibilidade que não seja a do dogma religioso.

Antes de continuarmos a explorar o modo de segurança moral, é necessário que organizemos o pensamento de Schiller sobre a razão que, como já mencionamos, não é o berço da segurança moral, mas sim, da moral propriamente dita. A partir desse momento do texto, o filósofo passa também a usar a palavra ‘razão’ de modo tal que passa a fugir ao termo no sentido kantiano da palavra, adotado por Schiller até então. Intentaremos esclarecer nossa interpretação do uso de significados múltiplos para a palavra ‘razão’ nesse determinado ponto do ensaio.

A razão, além de ser usada no sentido já consagrado por Kant como razão prática pura, pela qual podemos viver uma experiência sublime; também é mencionada por Schiller como a mediação para a sensibilidade encontrar a segurança moral: “a segurança interna ou moral é, na verdade, um fundamento de tranquilização para a sensibilidade (senão ela mesma seria sublime), mas apenas de modo mediato, através de ideias da razão” (SU, p.34). Porém o próprio Schiller já havia afirmado que “a moral segue a prescrição da razão impiedosamente e sem qualquer consideração pelo interesse de nossa sensibilidade” (ibidem). E ainda afirma: “a crença da razão em uma imortalidade fornece uma saída mediana, ainda que apenas para a sensibilidade” (SU, p.35). Parece que temos aqui duas espécies diferentes de razão: aquela de nossa moralidade, a razão prática pura, e a razão representando nossos pensamentos, crenças, valores culturais etc. Essa razão poderia ser chamada, dentro da filosofia de Schiller, de ‘parcela não-física de nossa sensibilidade’. Ao associar a palavra razão à palavra crença, na terceira citação, temos uma expressão filosoficamente paradoxal, assim como a associação da mesma à sensibilidade, que contradiz a divisão feita desde Platão e Aristóteles como uma sendo oposta à outra. Isso nos leva a crer que Schiller escreve essa seção de seu texto sem preocupação com a distinção entre os termos na filosofia e os mesmos termos na linguagem comum. De qualquer modo, Schiller não justifica a diferença do uso da palavra razão em ambos os casos, tampouco se utiliza de palavras complementares para melhor compreensão de seus significados.

Uma vez esclarecido esse ponto, voltemos à questão da necessidade de segurança moral para a experiência sublime, da proposta schilleriana para tal e da possibilidade de

execução dessa proposta através de um exemplo exposto pelo autor sobre o maior temor de todos, de segurança física impraticável: a morte.

A morte, por exemplo, é um desses objetos contra os quais *só* possuímos segurança moral. A representação vivaz de todos os seus terrores, ligada à certeza de não poder escapar a ela, tornaria completamente impossível para a maioria dos homens – pois a maioria é muito mais ser sensível do que ser racional – ligar a tal representação tanta tranquilidade quando é exigida para um juízo estético – se a crença da razão em uma imortalidade não fornecesse uma saída mediana, ainda que apenas para a sensibilidade. (SU, p.35)

É importante esclarecer que não se obtém a sublimidade através da crença na imortalidade da alma. É mantida a premissa básica de que o sublime necessita de consciência racional (no sentido da razão prática pura) e não se atinge com subterfúgios sensíveis. Qual seria então, exatamente, o papel desempenhado por tal segurança moral, que poderia bem ser chamada de fé? Aplacar a fúria de nosso impulso de conservação. Através da tranquilidade propiciada pela crença, a razão ganha campo de ação. Por isso, ao buscarmos transformar a representação da morte em um objeto sublime, mantém-se a crença na imortalidade em segundo plano. “Se essa ideia de imortalidade se torna dominante no ânimo, a morte perde o temível, e o *sublime* desaparece” (SU, p.35, grifo do autor). Existem alguns objetos "contra os quais nunca estamos plenamente seguros - a morte, doenças, o destino" e, sim, poderiam ser considerados sublimes mesmo estando o homem em meio ao terror, “se admitíssemos uma *distinção entre segurança física e segurança moral*” (VIEIRA, SU, p.14).

Vale lembrar que Schiller trata da questão da segurança e da religiosidade ainda quando está a definir o que seria o Sublime Prático, que “não se funda jamais sobre a satisfação de nossos impulsos” (SU, p.36). Uma vez feita a separação entre a existência física, os apetites, a sensibilidade e a racionalidade independente, nem mesmo a onipotência de um ser supremo é capaz de interferir em nossa autonomia, que é fundamento para a experiência sublime bem como para o conhecimento da moral. Cabe ao homem racional controlar o nível de influência que sofre de seus dogmas para que esses não se sobrepujem às determinações de sua vontade.

A teoria sobre o sublime de Schiller tem como alicerce inquestionável a dualidade entre o inteligível e o sensível. Quando Schiller nos propõe, em suas cartas sobre a educação estética, que haja união entre sensível e inteligível, e forma um sistema filosófico que preza mais pela unidade do que pela dualidade, temos que reposicionar suas teorias acerca do sublime em um novo paradigma a respeito de qual seria a dinâmica



do homem ideal. Acreditamos que não seja correto simplesmente afirmar que o filósofo tenha se superado e passado a defender uma tese em detrimento da outra: Schiller mantém sua posição quanto ao sublime, à moral e à razão prática mesmo após a publicação das cartas. Procuraremos explorar a hipótese de que ambas as teorias, por mais paradoxais que se apresentem, podem (e devem) coexistir harmoniosamente. Vejamos a forma clara e resumida com a qual o poeta encerra sua definição de Sublime em seu primeiro texto dedicado ao tema (*Do Sublime*), ressaltando justamente a necessidade de aceitarmos a mencionada dualidade:

Assim, o sublime não se funda de modo algum no sobrepujamento ou na suspensão de um perigo que nos ameaça, mas antes na remoção das condições últimas sob as quais o perigo pode se dar para nós – na medida em que o sublime nos ensina a considerar a parte sensível de nosso ser, a única submetida ao perigo, como uma coisa da natureza que é externa e não diz respeito de modo algum a nossa verdadeira pessoa, a nosso eu moral. (SU, p.39)

### 3.1.1.3. Sublime Contemplativo do Poder e o Sublime Patético

Após o encerramento de seus pensamentos a respeito do Sublime Prático em geral, o filósofo passa a dividi-lo em dois outros subtipos de sublime: (1) sublime contemplativo do poder e (2) sublime patético<sup>57</sup>. O primeiro está de acordo com a teoria kantiana e fala sobre a contemplação de um poder físico superior ao nosso, que pode despertar nossa superioridade moral. No entanto, logo no princípio da descrição sobre o sublime contemplativo do poder, Schiller já nos adianta que, por não tomar o ânimo de forma tão violenta quanto o outro, "o efeito do sublime contemplativo não é nem tão intensivamente forte nem tão difundido quanto o do sublime patético" (SU, p.41).

Nos aproveitando de uma segunda definição sobre o sublime, muito ilustrativa e constantemente citada por comentadores, podemos esclarecer qual o caminho que Schiller trilhou para justificar a existência desse sublime chamado patético, que admite a possibilidade de algo como a arte sublime, em oposição aos filósofos anteriores:

O sublime é, desse modo, o efeito de três representações consecutivas: I. A representação de um poder físico objetivo; II. A representação da nossa impotência física subjetiva; III. A representação de nossa supremacia moral subjetiva. (SU, p.40).

<sup>57</sup> Pedro Süsserkind endossa essa divisão feita por Schiller: “O avanço da teoria schilleriana em relação a Kant, no sentido da amplitude da experiência estética, começa com a distinção de dois tipos de sublime prático” (p. 94).

Chamaremos os itens I, II e III de ‘etapas’ da experiência sublime e ressaltamos a afirmação do filósofo de que uma representação do sublime deve ter, necessariamente, as três. No entanto, o modo como atingimos cada representação individualmente é contingente, interessando apenas que se chegue ao resultado desejado, qual seja, o despertar de nossa autonomia.

Consideramos essa contingência uma das chaves para o afastamento de Schiller da filosofia kantiana nesse momento do ensaio, pois o que muda de um tipo de sublime para o outro é, justamente, o modo como se chega à etapa III (que é a representação de nossa supremacia moral subjetiva). No Sublime Contemplativo do Poder essa espécie de roteiro em três etapas fica evidente: o objeto está dado (utilizando o clássico exemplo kantiano, o mar em meio a uma tempestade). Esse poder físico objetivo nada mais é do que a etapa I. A partir dela, o homem vivencia a dor de saber-se impotente diante de tal tempestade, ou seja, conclui a etapa II e, por fim, toma consciência de sua supremacia moral (etapa III) a partir daquela parcela de si que, conclui, não sucumbiria à mesma tempestade. No Sublime Patético I e II se unem, e o próprio sofrimento diante da fraqueza sensível é representado na arte, em especial na arte trágica, "e nada resta ao sujeito ajuizante senão fazer aplicação disso para o seu estado moral e gerar o sublime a partir do temível"(SU, p.40). É este o motivo pelo qual Schiller afirma a supremacia desse tipo de sublime, pois no caso do sublime contemplativo, uma vez que estamos a observar um objeto dado, podemos optar por não seguir adiante para a próxima etapa (não são todos os homens que, ao mirar um mar revolto ou uma cadeia de montanhas nevadas, sentem o temor que lhes elevarão à sua parcela suprassensível, é preciso uma certa carga de inspiração). No sublime patético esse salto não é opcional, pois a representação do próprio temor já está dada.

Discorrendo acerca do sublime do tipo contemplativo, Schiller ainda mantém sua conversa com Kant que será extinta a partir do sublime patético. A palavra ‘contemplação’ nos leva a associar esse tipo de sublime a algo como calma e tranquilidade, um estado de ânimo introspectivo e um tanto pacato, estado esse necessário para que, diante do primeiro degrau, o homem consiga dar sequência às etapas. No sublime contemplativo o homem faz a maior parte do trabalho, utilizando-se de sua imaginação para transformar o que se apresenta a seus olhos de forma imediata em algo que tenha significado ameaçador e temível. A partir desse ponto mais um trabalho lhe é exigido: que o temível se torne finalmente sublime. Desde que, para subir a esse terceiro

degrau é necessário que o homem esteja de posse de sua racionalidade, nem todos os homens farão esse movimento.

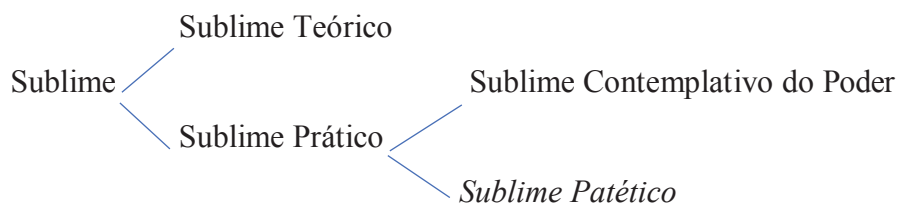
O pensador deixa em suas entrelinhas o desejo de provocar uma experiência sublime que seja acessível a todos os homens e, ainda mais, que seja possível para o artista gerenciar tal experiência para que o despertar da consciência moral seja parte integrante de uma espécie de *Bildung*<sup>58</sup>. Nesse tipo de sublime o sofrimento direto é como que imposto ao homem, restando-lhe apenas deixar-se levar pelos apetites e sofrer, ou movimentar-se moralmente rumo à terceira etapa, transformando o terrível em sublime. Ademais, a interpretação de que um poder natural pode ser visto como algo terrível e ameaçador é feita voluntariamente, como uma ligação “não-necessária” entre a primeira e a segunda etapas, uma relação de causalidade que depende exclusivamente do sujeito; ou seja, torna-se mais fácil para o ânimo lidar com a emoção de temível que ele mesmo despertou propositadamente. Ao ser defrontado diretamente com a representação de um sofrimento (no caso do patético), a falta de alternativa do homem diante de algo que já é, necessariamente, terrível, traz-lhe emoções mais intensas, restando-lhe como única saída enfrentá-las e, transformá-lo de um modo positivo.

Apesar de ser evidente que, ao falar em Sublime Contemplativo do Poder, Schiller está a discorrer sobre o Sublime Dinâmico kantiano e também sobre o sublime descrito por Addison e Burke, algumas ameaças abstratas também passam a valer como os citados ‘poderes físicos objetivos’: além de fortes tempestades, penhascos rochosos e animais majestosos, serão consideradas ameaças o tempo, a necessidade, o dever, o extraordinário e o indeterminado, pois provocam nosso impulso de conservação. Também o silêncio, os segredos e as trevas são mencionados como material para que a imaginação espere que se siga o terrível pois o homem está em constante estado de alerta por sua autoconservação. A importância da inserção de novas ameaças na teoria schilleriana é o que definirá sua proposta de ação para a formação do homem estético e o afastará de Kant: para Schiller, *todo* terrível é capaz do sublime.

Retomemos as divisões feitas pelo filósofo desde o início:

---

<sup>58</sup> Utilizamos o termo em alemão para a educação para implicar que, aqui, não se trata da simples transmissão e aprendizado de técnicas culturais (*Erziehung*), ao contrário, carrega forte carga filosófica, especialmente em meio aos pensadores alemães do século XVIII, trabalhando a educação do homem também como processo civilizatório e de transmissão de um sistema de valores simbólico.



É importante colocar a categoria sublime nomeada patética em uma posição de destaque pois é o final da trilha percorrida pelo filósofo em busca de uma justificação para que o sublime, designado para despertar a moral e, conseqüentemente, útil para as relações humanas, encontre uma função mais direta em nosso sistema de organização social. Schiller pretende partir de uma construção teórica para alicerçar seu papel como artista no mundo, e é quando escreve sobre o sublime patético que suas teorias finalmente permitem que um artista propositadamente provoque a experiência sublime em seu público, como já mencionamos. E qual seria, então, a representação ideal (e ao mesmo tempo mais adequada aos propósitos do poeta) do sofrimento humano? A tragédia. A principal característica do sublime patético é, como nos aponta Pedro Süsskind, que ele “não pode ocorrer na contemplação dos fenômenos naturais” (p.89). O filósofo não está simplesmente acrescentando a arte trágica à experiência sublime, mas sim excluindo a contemplação da natureza. Não afirmamos com isso que a natureza não pode gerar experiência sublime, mas sim que é possível uma outra forma, totalmente independente da natureza, da mesma experiência; e que tal forma (o Sublime Patético) é o caminho mais rápido e seguro caso se tenha o sublime como objetivo final. As possibilidades de intencionalidade diretamente dirigidas a tal experiência que podem brotar do artista, na natureza não passariam de um acaso. São apenas quatro páginas dedicadas ao sublime patético, não muito consideradas pelos intérpretes e pouquíssimo comentadas nos livros e ensaios sobre a filosofia de Schiller, mas é aqui que o pensador joga a semente que pode unir suas teorias acerca do sublime ao resto de sua filosofia, especialmente as cartas, também à sua obra literária e aos seus objetivos práticos.

No caso do Sublime Patético também se fala no problema da segurança, sugerida através da representação de uma situação terrível. Nesse caso o homem “já não está mais livre para relacioná-lo ou não ao impulso de conservação, ele *tem* de fazê-lo, é objetivamente obrigado a isso” (SU, p.48), mas mantém sua posição privilegiada de espectador. Assim como a tempestade deve ser observada a uma certa distância, também o sofrimento não deve ser real e tanto menos infligido diretamente naquele que busca uma elevação sublime. O sofrer em demasia impediria o homem de usufruir de uma

contemplação estética, aprisionando-o na pura dor. Ora, Schiller atenta para o fato de que, até mesmo de modo solidário, quanto defronte ao sofrimento, “a dor compassiva prevalece sobre toda a fruição estética” (SU, p.48), nossa capacidade empática impediria que se desse o passo adiante para contemplar a sublimidade de uma situação trágica. Portanto, uma *representação* do sofrimento diante de nossa faculdade da imaginação, de nossa fantasia, é o suficiente. Dessa forma o trágico pode se tornar estético e, conseqüentemente, sublime.

Mesmo diante de uma simples representação do sofrimento, portanto em segurança, Schiller ressalta a impossibilidade de o espectador tomar sua própria decisão quanto ao efeito da representação da dor sobre ele: “não depende de modo algum de nossa vontade se desejamos nos comiserar do sofrimento de uma criatura. Tão logo tenhamos dele uma representação, *temos* de fazê-lo. Quem age é a *natureza*, não nossa *liberdade*, e o movimento do ânimo corre à frente da decisão” (SU, p.49). Tal é o poder que o poeta atribui à tragédia, e com isso acredita que feitos sociais importantes para a humanização da sociedade podem ser alcançados através dela se, e somente se, diante desse “temos de fazê-lo”, soubermos encontrar desprendimento o bastante para contatar nossa razão. Portanto, o compadecimento não deve ser levado ao extremo de provocar nosso próprio sofrimento. O excesso de comoção aprisiona-nos aos apetites, impossibilitando o trabalho da razão prática rumo ao sublime.

Com isso em mente percebemos que há uma dicotomia no pensamento de Schiller quanto à segurança nesse primeiro ensaio acerca do sublime. Ora ele a coloca como imprescindível para se chegar ao sublime, ora afirma que todo e qualquer terrível pode vir a ser sublime. Nestes termos, até mesmo um sofrimento de fato poderia vir a ser sublime se o homem conseguisse, em meio a ele, encontrar sua moralidade independente. No entanto, no mesmo texto, ele afirma que o homem deve estar em segurança (física ou moral) e que nem ao menos indiretamente podemos sofrer um destino patético, correndo-se o risco de arruinar a experiência sublime. O poeta resolve, finalmente, essa contradição, assumindo claramente em seu ensaio subsequente, a posição de que é possível chegar-se ao sublime sem segurança alguma. No entanto, em seu ensaio *Do Sublime* de 1792, essa questão segue sem muita clareza, e é um dos pontos que mostram as amarras e as lealdades filosóficas em que Schiller ainda se encontrava nesse período de seu trabalho teórico.

Ainda assim, buscando coerência e unidade, encontramos nas poucas páginas sobre o sublime patético o reforço à ideia de que a segurança ou a ausência dela não

devem interferir sobre nossa autonomia moral. As palavras do próprio autor com relação à verdadeira fonte do sublime são de que esta não encontra sua nascente na exigida segurança:

Mas esse sentimento de segurança na representação do sofrimento alheio não é de modo algum o *fundamento* do sublime, e não é absolutamente a *fonte* do deleite que criamos a partir dessa representação. O patético só será sublime por meio da consciência de nossa liberdade moral, e não de nossa liberdade física. O sofrimento *eleva* o nosso ânimo e se torna sublime *de modo patético* não porque nos vemos subtraídos a esse sofrimento graças a nossa boa habilidade (pois então teríamos ainda um péssimo fiador para nossa segurança), mas antes porque sentimos o nosso eu moral subtraído à causalidade desse sofrimento – a saber, à sua influência sobre a determinação da vontade. (SU, p.50, grifos do autor)

Admitindo que inseridos na sensibilidade estão o físico, os desejos e os sentimentos, encontramos unidade entre o Sublime Contemplativo do Poder e o Sublime Patético: em ambos o homem vai ao encontro de sua razão, em ambos hierarquizamos as duas metades do homem, colocando o berço da moralidade (a metade suprasensível) em maior grau de importância. Schiller julga que, acima das mazelas, temos o dever de nos elevarmos, buscando nossa verdadeira destinação, em meio a qual tais sofrimentos e poderes ameaçadores são contingentes. Diz o poeta sobre tais ameaças que “deveríamos passar por cima disso e que é um dever não permitir a eles exercer qualquer influência sobre a autodeterminação da razão” (SU, p.51). Essa oposição entre o homem e sua própria sensibilidade já é consagrada por vários pensadores ao longo de toda a história da filosofia, e é também ilustrada por alguns valores da religião cristã. Schiller, que tinha a pretensão de se tornar padre desde a infância, não se afasta de seus alicerces de menino. No entanto o momento de rompimento com tais alicerces é perceptível em suas cartas ao príncipe de Augustenberg, e propõe uma nova posição com relação à dualidade, trazendo alguns problemas teóricos para a questão do sublime, que procuraremos inserir em uma questão mais ampla – a da educação estética.

Mesmo diante de uma nova proposta nas cartas, a autonomia moral do sujeito, segue como a pedra fundamental para a experiência sublime, e essa conexão entre sublime e moralidade faz com que essa categoria estética seja, para o autor, social, educacional e politicamente cara. Segundo Schiller, todo homem demonstra esse ‘traço de caráter’ moral esteticamente, ou seja, ao menos na contemplação estética o homem tem a habilidade de reconhecer o que é bom e, justamente por isso, existe a possibilidade de algo como uma educação estética. O papel do sublime patético seria o de despertar o estado de ânimo esperado da seguinte maneira: “*em primeiro lugar*, uma representação

vivaz do sofrimento, de modo a despertar o afeto compassivo com intensidade apropriada. *Em segundo lugar*, uma representação da resistência contra o sofrimento, de modo a chamar à consciência a liberdade interna do ânimo” (SU, p.51). A resistência ao sofrimento é sempre representada na figura do herói trágico, deixando de fato pouca margem para que a imaginação não faça o caminho certo rumo ao sublime. Diante do sofrimento, o nosso objeto se torna patético, e diante da resistência, se torna sublime.

Existe uma ponte muito clara entre o sublime e a tragédia que não encontrávamos nas filosofias de Kant e Burke, mas que já estava presente em Longino entre outras formas de arte literária, e para Schiller essa ponte é inquestionável: as leis do Sublime Patético são idênticas às “leis fundamentais de toda a arte trágica. Estas são: *em primeiro lugar*, a apresentação da natureza que sofre; *em segundo lugar*, a apresentação da autonomia moral no sofrimento” (SU, p.51).

### 3.1.2. *SOBRE O SUBLIME* (1801)

*Grande é quem vence o que é pavoroso. Sublime é quem não o teme, mesmo vencido por ele... Grande foi Hércules, que realizou os doze trabalhos. Sublime foi Prometeu, que, acorrentado no Cáucaso, não se arrependeu do seu ato e não admitiu seu erro.* (Schiller)

Pedro Süsserkind intitula seus ensaios da seguinte forma: *O ensaio kantiano de Schiller* e *O ensaio schilleriano*, títulos usados para discorrer sobre os textos do poeta alemão *Do Sublime* (*Das Erhabene*) e *Sobre o Sublime* (*Über das Erhabene*) respectivamente. A escolha desses subtítulos nos mostra o quanto Schiller tomou como verdade a filosofia expressa na *Crítica da Faculdade de Julgar* em seu primeiro ensaio (muito embora tenha desenvolvido o conceito de Sublime Patético ao final do texto) e como, igualmente, passou a ser original no ensaio subsequente, tanto teoricamente quanto em estilo.

Em *Sobre o Sublime* vemos o filósofo tratar das mesmas questões à luz de seu amadurecimento teórico e do aumento de sua segurança como pensador. Vencida a etapa de sua carreira de tentar colocar-se no mapa da academia e “superar Kant de forma kantiana”, Schiller demonstra maior preocupação em expor seus pensamentos de forma clara e espontânea. Mesmo em meio aos argumentos mais sistemáticos, encontramos uma mudança no tom, no estilo e na escolha do vocabulário, mostrando que dentro de sua curta carreira filosófica, Schiller também foi um autor de fases: levando isso em conta,



percebemos em *Sobre o Sublime* uma maneira de expressar-se que se aproxima de seu último e mais maduro texto filosófico, *Poesia Ingênua e Sentimental*.

Nos textos mais maduros de Schiller, aqui mencionamos também o texto *Sobre o Patético*, que será trabalhado na próxima seção, o poeta e o filósofo se encontram com maior frequência e temos a oportunidade de vislumbrar a busca humanista de Schiller pelo equilíbrio entre razão e coração. Dando espaço para a ‘a voz do coração’ em muitos momentos de seus últimos ensaios filosóficos, Schiller não só rompe com contemporâneos como Kant e Fichte como abre caminho para uma nova maneira de escrever filosofia que vemos presente na Alemanha em pensadores subsequentes, cujos textos possuem um ritmo mais espontâneo e uma boa intimidade com o leitor, como Schopenhauer e Nietzsche. Schiller não põe freio, durante suas exposições, em suas particularidades como poeta, como cidadão e como homem e a neutralidade kantiana do primeiro ensaio acerca do sublime é substituída por uma argumentação cuja conclusão já está previamente dada por suas escolhas pessoais.

Desde seu primeiro contato com a filosofia, ainda na Karlschule, Schiller exibiu inclinação para o estudo de questões políticas e sociais, e com o sublime não foi diferente. Nesse texto teremos a oportunidade de assistir à migração do termo sublime de algo como uma teoria epistemológica, seguindo os passos de Kant, para uma teoria da cultura e da sociedade, focada em soluções para o mundo, tendo como base a ideia de liberdade. Tendo em vista esse fim último, a dualidade entre razão e sensação, entre liberdade e necessidade, entre conhecimento universal e necessário e a multiplicidade dos conhecimentos *a posteriori* é central. Estamos trabalhando desde o início com a questão do domínio da força física sobre a força moral e em como liberdade parece, à primeira vista, ‘inverter o placar’ e vencer os apetites através de nossa vontade. Por esse motivo fica difícil, senão impossível, separarmos as questões éticas das estéticas na filosofia de Schiller. Afirmações sobre a arte, o trabalho do artista e a cultura estarão sempre voltados para uma missão moralizante.

Para facilitar a compreensão do texto dividiremos nossos estudos de *Sobre Sublime* também em duas partes: primeiramente retomaremos a questão da segurança, e a seguir revisitaremos a questão da arte como produtora da experiência sublime; assuntos que, apesar de se repetirem, serão trabalhados sob uma nova luz.

### 3.1.2.1. *Sobre o Sublime* primeiro momento: segurança ou liberdade

“Nada é tão indigno para o homem quanto sofrer alguma violência, pois a violência o anula” (SU, p.55). Sofrer uma violência covardemente é abdicar de sua liberdade, portanto, abrir mão de sua humanidade e sua dignidade. Ora, não sofrer violência alguma supõe uma onipotência que não é característica humana, estando o homem sempre sujeito a poderes maiores do que si mesmo. É contra essa fatalidade que luta Schiller em seu segundo ensaio, quando procura afirmar que, mesmo diante da certeza de que não estaremos sempre em segurança, estaremos sempre com a sublimidade ao nosso alcance. O homem, portanto, “reivindica não sofrer violência alguma” (SU, p.56).

Diferentemente da contemplação de um poder da natureza ou da representação de uma tragédia, tratados em *Do Sublime*, desta vez desde o início o autor nos fala em sofrer, efetivamente, uma violência real. É procurada, então, uma solução para o fato de o homem ser constantemente coagido contra sua própria vontade e, no caso de, finalmente, sucumbir fisicamente, manter-se em liberdade. A primeira frase de seu texto é uma citação de *Natã, o Sábio*, de Lessing: “nenhum homem é obrigado a ser obrigado”. Afirma Schiller que, “se houver um único caso em que ele simplesmente é obrigado a algo que não quer, nunca mais poderá ser compreendido como o ser que quer” (SU, p.56). Portanto até mesmo a morte não deveria subjugar-lo. Schiller procura aproximar o desejável do factível: podemos anular a violência de duas formas, de modo *realista* ou de modo *idealista*. Em ambos os casos o homem será auxiliado pela cultura, o que é importantíssimo mencionar para a compreensão do pensamento schilleriano como um todo, pois a cultura será sempre a maior fonte de ferramentas da humanidade, e mesmo que nem toda a cultura seja arte, toda arte é cultura; e assim ele se coloca, e a todos os artistas, como particularmente responsável pelo bom funcionamento da sociedade.

O modo realista está aqui mencionado em benefício do argumento, apontando para o óbvio para manter a sequência do raciocínio, isso porque tal modo é o que todos conhecemos e aplicamos, ou seja, combater violência com violência, de natureza para natureza, a franca vitória em um combate sensível. Como já mencionamos, é a cultura que o provê de ferramentas, e Schiller a chama, neste caso, de cultura física, a que oferece ao homem o incremento de sua força por meio do conhecimento acerca do mundo sensível. A cultura física é correlata, portanto, do impulso de representação citado no texto de 1792.

Sabemos que a natureza só se deixará dominar até um certo limite, quando será impossível anular a violência de modo realista. É neste ponto que vemos a relevância da

experiência do sublime para o combate à violência real. O homem que considera apenas a cultura física como meio de defesa está fadado a, eventualmente, “ser obrigado a ser obrigado”, entregando sua dignidade. Resta ao homem, portanto, apelar para a segunda forma de se anular a violência: o modo idealista, auxiliado pela cultura moral. Diante da menção do modo idealista, nos vemos mais uma vez diante da questão da dualidade: o supracensível sobre o sensível, a moral sobre os apetites, a estética em serviço da razão. Através da ideia de cultura moral fica evidente a migração da experiência sublime da imaginação para a prática, que é uma constante preocupação do autor, dado que o exercício da moralidade vem em benefício de toda e qualquer sociedade. Percebemos agora um grande distanciamento entre o sublime schilleriano e o início das discussões sobre o sublime na Inglaterra. O homem continua, como afirmava Addison, atraindo-se por poderes que são maiores que o seu, mas aqui encontramos um novo objetivo: o de aniquilar esse poder, vencer a violência, e encontrar o que é sublime dentro de nós mesmos pois a segurança com que vislumbramos esse poder se foi e não mais estamos apenas a contemplar confortavelmente. O homem precisa “*aniquilar no conceito* uma violência que é obrigado a sofrer na realidade” (SU, p.57). Sua arma (a cultura moral) faz com que o homem moral seja inteiramente livre.

Ainda assim, a atração do homem pelo poderoso e violento permanece. Como explicar o fato de o homem sentir desejo de dirigir-se à própria destruição? Diante desse problema, citamos o próprio poeta em três passagens que levam o sublime de fora para dentro do próprio homem: (1) “Será que gostaríamos de ser lembrados da onipotência das forças da natureza caso não tivéssemos uma reserva de algo além daquilo que elas podem nos roubar? ”, (2) “Ficamos entusiasmados com o que é temível, porque podemos querer o que os impulsos repudiam e rejeitar o que a eles apetece” , (3) De bom grado submetemos o nosso bem-estar e a nossa existência à necessidade física, pois isso nos recorda justamente que ela não pode dispor de nossos princípios” (SU, p.61). Aqui nos parece que a disputa entre supracensível e sensível ganha uma dimensão ainda maior, onde o filósofo segue tomando partido em favor do primeiro.

Um outro obstáculo que encontramos nessa fórmula de anular a violência moralmente no conceito é simplesmente a fraca inclinação do homem para clareza de pensamento e energia de vontade. Schiller se refere à tendência do homem de se ater a seus apetites em diversos textos, dando a entender que a busca pela moralidade, na maior parte dos homens e mulheres de nossa sociedade, é mais bem-sucedida através do apoio da estética ou da religião. Ao admitirmos a ‘fraqueza’ sensível do homem, voltamos à

aquecida discussão acerca da ação moral por inclinação entre Schiller e Kant explorada por esse trabalho no primeiro capítulo. Para o poeta não devemos descartar uma ação moral cujo conteúdo não passe de legalidade e careça da verdadeira razão de ser. Da mesma forma, não descartamos que a sensibilidade é parte integrante da espécie humana. Se se busca a liberdade diante de uma violência fisicamente insuperável, naqueles casos em que não podemos contar com a mais pura clareza de pensamentos, havemos de contar com uma inclinação presente no homem que “já está dada em sua própria natureza sensível-racional, uma tendência *estética*, que pode ser despertada por certos objetos sensíveis e cultivada por meio de uma depuração dos seus sentimentos até alcançar essa impulsão idealista do ânimo” (SU, p.58).

Encontramos nessa afirmação uma ideia também explorada em um dos ensaios schillerianos mais conflitantes com a moral kantiana<sup>59</sup>, a saber, *Sobre a utilidade moral dos costumes estéticos*<sup>60</sup>. Schiller afirma aqui que “deve haver, portanto, duas maneiras distintas de favorecermos a moralidade, (...) devemos, por um lado, fortalecer o lado da razão, e o poder da boa vontade, para que a tentação não possa superá-las; ou precisamos romper a força da tentação” e conclui com a controversa afirmação: “eu não tenho, portanto, escrúpulos em adiantar a seguinte proposição – que tudo que neutralize a resistência à lei do dever favorece, de fato, a moralidade”. Isso quer dizer que encontramos uma ligação direta entre a legalidade de uma ação moral e a influência das categorias estéticas no estado de ânimo.

É verdade que os sentimentos da beleza, quando desenvolvidos, já são suficientes para nos tornar independentes da natureza como um poder, pelo menos até certo patamar. Um ânimo que se enobreceu a ponto de ser tocado mais pelas formas do que pela matéria das coisas e de criar, sem levar em consideração a posse, um agrado livre a partir da mera reflexão sobre o modo de aparecer traz em si mesmo uma plenitude interna de vida que não pode ser perdida. (SU, p.58)

Ao falar em sublime, Schiller desconsidera a possibilidade de uma experiência alicerçada no gosto ao mesmo tempo que afirma a mencionada ‘tendência estética’ que

<sup>59</sup> Mas que ainda assim mantêm a afirmação de seu antecessor de que uma ação só é puramente moral se tiver sua origem na razão. Uma ação moral proveniente do gosto não é pura, mas apenas, em termos kantianos, legal. Ora, Schiller procura defender a tese de que, socialmente, esteticamente e para fins práticos, essa distinção não é importante. Portanto em muitos de seus ensaios ele busca (1) o equilíbrio entre sensível e suprassensível para promover a ação moral **por inclinação** ou (2) a ação moral contra os apetites para educação e depuração do gosto. Nenhuma delas é puramente moral, mas são consideradas efetivas.

<sup>60</sup> SCHILLER, F., „Über den moralische Nutzen ästhetischer Sitten“, 1796. In: *Aesthetical and philosophical Essays*, Forgotten Books, London, 2016. Tradução nossa.

depura os sentimentos levando-nos à disposição idealista do ânimo, o que parece contraditório. Que se possa utilizar de um gosto refinado para atingir o sublime não deveria ser possível, uma vez que, nas próprias palavras do autor, “sentimo-nos livres frente ao sublime porque os impulsos sensíveis não possuem qualquer influência na legislação da razão, porque o espírito age aqui como se não estivesse sob quaisquer leis que não as suas próprias” (SU, p.60). O sublime é a categoria estética da razão, e encontramos uma dificuldade teórica no ensaio schilleriano diante de seu objetivo de colocar a estética, a arte e até mesmo o dogma religioso como motores sensíveis para uma experiência suprassensível.

Ao longo da história e da literatura são comuns exemplos de personagens populares, respeitados por todos, cuja elevação e espiritualidade nada tinham de razão. Falemos de um mártir qualquer, que, por princípios, vai de bom grado de encontro a uma morte dolorosa. Se seguia princípios de sua própria razão prática ou se seguia cegamente suas crenças religiosas, vemos que o resultado é o mesmo e talvez seguindo esse raciocínio podemos admitir a possibilidade de algo como uma ‘sublimidade legal’, impura, mas que apresente os mesmos resultados externos. No entanto em teoria, trata-se de uma contradição a tudo o que foi dito sobre o sublime até então pois a religião, como expressa no texto *Do Sublime*, é uma forma dependente de relação com a natureza uma vez que suspende nossa autonomia, e o sublime aparece somente enquanto relação independente. Retomando o que o filósofo definiu como sublime no texto anterior: “O objeto sublime nos faz, *em primeiro lugar*, sentir nossa dependência enquanto seres naturais ao tornar para nós conhecida, *em segundo lugar*, a independência que mantemos enquanto seres racionais, com relação à natureza tanto *em* nós quanto *fora* de nós” (SU, p.21). Essa particularidade da categoria sublime como que a tira da não distinção entre uma ação moral legal ou uma ação moral verdadeira, sendo que somente a segunda poderia ser sublime.

Nossa alternativa de interpretação segue a lógica da segurança moral fornecida pela fé no sublime patético: crer na imortalidade da alma não nos eleva ao sublime, mas fornece a tranquilidade necessária para que o homem não se renda à sua sensibilidade e nela pereça. Se a estética, a arte e a depuração do gosto são ferramentas semelhantes à fé, teremos nelas como que um guia para o homem em sua sensibilidade; desse modo abre-se o caminho rumo à liberdade, que embora não seja sensível, pode beneficiar-se da disposição de ânimo gerada pelo gosto. Chamemos a arte de ‘facilitadora’, dessa forma

assume-se sua importância sem cairmos na contradição de dizer que algo sensível ‘causa’ uma experiência sublime.

Na prática não é difícil perceber os efeitos de ‘elevação’ da cultura moral que favorecem o despertar da consciência. Sabemos que um depurado gosto para o belo e o sublime nutridos por determinados estilos de belas artes podem levar o homem a uma disposição de ânimo desprendida e distanciada de seus impulsos e inclinações mais básicos. Sendo o homem um animal social, fica também evidente a utilidade desse distanciamento no bem conviver coletivo. É justamente esse o objetivo de Schiller com a tragédia, o que nos dias de hoje seria uma tarefa hercúlea, uma vez que as definições de arte, de sublime e de beleza tomaram rumos muito diferentes daquelas que Schiller defendia.

Ainda assim é possível admitir que a arte ou a religião conduzam o homem a tal estado de ânimo, provocando o despertar da consciência através de representações de sacrifícios, tragédias, heróis e da exposição de princípios que devem ser buscados pela humanidade. Nesse sentido segue sendo teoricamente válida a inserção da arte na categoria sublime, inserção essa que o poeta alemão faz a mais absoluta questão e que veremos a seguir.

### 3.1.2.2. *Sobre o Sublime* segundo momento: arte X natureza

Enquanto, em seu ensaio anterior (*Do Sublime*), Schiller procurava inserir a possibilidade da experiência sublime pela da arte em poucas páginas sobre o sublime patético, agora ele explora essa questão com mais de profundidade. Mas antes de seguirmos adiante, levantemos a seguinte questão: parece que a representação do sofrimento através da arte seria até mesmo desnecessária uma vez que todo e qualquer terrível pode se tornar sublime e que há tanto sofrimento real no mundo para contemplarmos. Em outras palavras, a não exigência da segurança (seja ela moral ou física) nos faz questionar o motivo pelo qual Schiller continua propondo que o sublime patético seja vivido através da arte trágica. O que o autor pretende a partir desse momento é (apesar de não levar esse nome aqui) a *educação estética*, uma espécie de treino para o espírito:

Contudo, o infortúnio verdadeiro nem sempre escolhe bem seu homem e seu tempo; com frequência ele nos surpreende indefesos, ou então, o que é ainda pior, ele nos *torna indefesos*. Em contrapartida, o infortúnio artificial do patético

nos encontra totalmente equipados e, por ser apenas imaginado, ele permite que o princípio autônomo em nosso ânimo ganhe espaço para afirmar sua absoluta independência. (SU, p.71)

Uma vez esclarecido este ponto, o autor passa a dar ênfase maior para o sublime da arte, preterindo-o ao sublime da natureza. Se temos a experiência sublime com objetivo (e não como simples acaso), encontramos na arte um material preparado cuidadosamente especificamente para tal uso; ao passo que a natureza, em sua busca por outra finalidade, acidentalmente nos oferece aqui e ali algumas possibilidades de experiência sublime. A

espontaneidade com que o homem vive a experiência do segundo tipo não convém ao objetivo de Schiller de um despertar moral para todos com objetivos sociais pré-definidos.

Feita a conexão entre o sublime e a arte, existe ainda mais um ponto na teoria schilleriana que é fundamental: essa arte da qual fala o filósofo é a arte praticada por ele mesmo, sendo que pouco ou nada é afirmado a respeito do restante das belas artes salvo pequenas e escassas menções ao longo de sua vasta coleção de ensaios. O próprio Schiller reconhece ser pouco conhecedor de outras formas de expressão artística e procura se abster quando o assunto é música ou artes visuais, por exemplo. Logo, quando falamos em arte sublime para esse poeta alemão, falamos, na verdade, em literatura. Caberia ao intérprete traduzir as teorias aqui expostas para outras formas de arte, o que procuraremos apontar em nossa conclusão. No entanto, a maioria dos pensadores contemporâneos não leva em conta as teorias schillerianas, partindo sempre da terceira Crítica kantiana, muito embora o próprio Kant tenha dado a entender que a experiência sublime só seria possível diante da contemplação da natureza, e não através da arte. Quando, portanto, observamos

teóricos tratarem do sublime na arte mencionando tão somente a obra do pensador de Königsberg, percebemos que, infelizmente, há uma lacuna nos estudos desse conceito, pois é Schiller o primeiro a buscar a manipulação de uma experiência suprassensível (sublime) através da arte.

### 3.2. *SOBRE O PATÉTICO* (1801) – O TERCEIRO SUBLIME

*O poeta não deseja tornar-se apenas compreensível, suas representações não devem ser tão-somente claras e distintas; com isso se satisfaz o prosador. O poeta, todavia, quer tornar as ideias que em nós suscita tão vivas que, na rápida sucessão, acreditemos perceber as verdadeiras impressões sensíveis.* (Gotthold Ephraim Lessing)

O ponto de chegada da teoria schilleriana é a união de uma espécie de epistemologia do sublime com a arte trágica. Mas sabemos que esse ponto de chegada é,



na verdade, a partida de Schiller, que se ocupou da tragédia – seja teoricamente ou na prática, como poeta e literato – mais do que de qualquer outro gênero. Como nos aponta Anatol Rosenfeld: “no centro de suas indagações de esteticista encontra-se, desde logo, o problema de determinar o lugar e a função exatos da arte – e em especial da arte teatral – dentro do contexto da sociedade”<sup>61</sup>. O ensaio *Sobre o Patético*<sup>62</sup> trata, justamente, de posicionar o teatro no contexto moral e social, e validar a prática da experiência sublime. Mas é importante posicionar Schiller com justiça em sua originalidade por buscar uma conexão não só das belas artes com o sublime kantiano, mas também uma teoria do trágico a partir dele; segundo Roberto Machado, “é do encontro de um grande dramaturgo como Schiller com a filosofia de Kant (...) que nasce a primeira filosofia do trágico” (p.63).

Em geral os ensaios schillerianos são coesos e se reportam uns aos outros em uma teoria maior que une moral, estética, teatro, política e liberdade. Embora o texto *Sobre o Patético* seja fundamental para o presente trabalho, não devemos deixar de mencionar outros ensaios importantes para a compreensão da totalidade do pensamento desse filósofo, uma vez que seria impossível destacar o sublime sem o posicionarmos em uma esfera filosófica mais ampla. Entre os ensaios mais relevantes estão *Acerca da utilidade moral dos costumes estéticos*, *Acerca da razão por que nos entretêm assuntos trágicos* e *Acerca da arte trágica*, todos presentes nessa pesquisa e escritos durante o mesmo período em que Schiller escreveu os textos sobre o sublime e sobre a educação estética (entre 1791 e 1796).

A questão central do ensaio sobre o patético não foge à questão tratada em tais ensaios, e busca a execução de uma arte capaz de despertar a moralidade. Se o artista busca seu papel na sociedade, seria o de guiar seu espectador rumo à esta moralidade através do patético<sup>63</sup>. Dada a natureza suprassensível da empreitada, chegamos à essência do que representa a arte para o filósofo: a representação sensível do suprassensível, através da jornada do herói:

Grande arte não é a de ter sob nosso domínio emoções que apenas leve e fugazmente arranham a superfície da alma; mas é necessária uma capacidade de resistência que se situa infinitamente acima de todo poder natural para que se mantenha a liberdade da alma numa tempestade que agita toda a natureza

<sup>61</sup> ROSENFELD, A., Introdução. In: SCHILLER, F., *Teoria da Tragédia*, São Paulo, 1964.

<sup>62</sup> In: SCHILLER, F., *Teoria da Tragédia*, São Paulo, 1964. Citado com a sigla SP.

<sup>63</sup> Segundo a *Educação Estética do Homem*, o artista também teria o papel de, através do belo, levar o homem à harmonia entre razão e sensibilidade, que seria o segundo tipo de liberdade possível para o filósofo. Aqui nos ateremos apenas ao primeiro tipo.

sensível. Assim, só se chega à representação da liberdade moral através da mais viva representação da natureza padecente, e o herói trágico deverá primeiro legitimar-se perante nós como ser capaz de sentir antes de o homenagearmos como ser racional e acreditarmos na sua fortaleza d'alma. (SP, p.104)

Seguindo os passos de Lessing, admite-se a “livre manifestação da dor na literatura e no teatro, mas não nas artes plásticas”<sup>64</sup>, nas palavras do próprio dramaturgo e crítico alemão, “a forma dramática é a única em que se faz possível suscitar a compaixão e o medo; pelo menos em nenhuma outra forma podem estas paixões ser suscitadas em um grau tão elevado” (LESSING, p.82). Da mesma forma, então, Schiller se absteve de tratar de outras formas de arte dentro da esfera do sublime e deixou que esse trabalho fosse executado por seus sucessores. Sabemos que Schopenhauer e Nietzsche, por exemplo, se ocuparam da música, e que, ao contrário de Lessing, a elevaram ao protagonismo dentro das Belas Artes. Segundo Emily Brady <sup>65</sup>, não só conhecemos melhor o sentido da arte trágica compreendendo o conceito de sublime, como foi o objetivo de Schiller, mas também o inverso – a tragédia pelo sublime e o sublime pela tragédia – o que valida a escolha de Schiller para a arte sublime por excelência para essa autora em particular. Por podermos fazer o caminho de trás para a frente, a tragédia nos mostra, segundo Schiller compulsoriamente, o que é o sublime, ou seja, nos facilita a compreensão do próprio sublime da natureza, que seria uma experiência buscada espontaneamente pelo espectador:

Tragédia e sublime são, de fato, companheiros próximos, e explorá-los juntos permite que apreendamos claramente essa distinta mistura entre sentimentos negativos e positivos. Mais especificamente, tenho apontado para como a tragédia nos auxilia a refinar nosso entendimento sobre o sublime da natureza e seus aspectos ‘paradoxais’ <sup>66</sup>

<sup>64</sup> ROSENFELD, A., Introdução. In: LESSING, G.E., *Dramaturgia de Hamburgo*, São Paulo, 1964. Tradução de J. Guinsburg.

<sup>65</sup> Alguns estudos relevantes com relação ao sublime no final do século XX e início do século XXI foram realizados por britânicos, buscando uma forma original de tratar o tema. Esses autores procuram levar em consideração os avanços nos estudos sobre o sublime no século XX que incluem a inserção da psicologia e o aprofundamento do trabalho iniciado por Schiller na literatura. Os autores que consultamos para esse trabalho são a citada Emily Brady, atualmente nos Estados Unidos; Philip Shaw, professor doutor em literatura inglesa e Robert Doran, literatura francesa. Entretanto Schiller é citado apenas por Emily Brady de forma extremamente breve, enquanto Philip Shaw privilegia os britânicos Coleridge e Wordsworth. Robert Doran estuda o sublime somente até Kant. Os fatores geográficos e culturais responsáveis por essa espécie de cisão entre estudiosos ingleses e europeus continentais promove lacunas nesses trabalhos uma vez que, após a publicação da terceira crítica, ingleses, franceses e alemães se dedicaram igualmente ao tema do trágico e do sublime em diferentes épocas e sob pontos de vista diferentes, com a mesma relevância.

<sup>66</sup> *The Sublime in Modern Philosophy – Aesthetics, Ethics and Nature*, Emily Brady, Cambridge University Press, New York, 2013.

Tais argumentos ainda não demonstram porque as artes pictóricas, a música ou outras formas de arte não podem proporcionar o mesmo conhecimento do sublime, através da mesma oposição entre sensível e suprassensível, dando-nos margem para imaginar que Schiller poderia se ocupar exclusivamente da música se fosse um compositor, ou da imagem se fosse um pintor. Mas foi a questão do trágico que tomou maiores proporções, especialmente a partir de Schelling, durante todo o período do idealismo alemão. Temos então, de um lado, a tragédia tratada ao modo aristotélico, seguindo suas regras de execução e assumido como verdade por dramaturgos e teóricos até Corneille e Lessing, e de outro, a tragédia em si esquecida para dar lugar a teorias mais amplas sobre o conceito de trágico. Encontramos Schiller exatamente no meio do caminho, para citar Roberto Machado, “Schiller ocupa um lugar intermediário entre a poética aristotélica da tragédia e a ontologia do trágico” (p.123). Através da leitura da terceira Crítica e diante da completa falta de conhecimento das teorias do Estagirita, ele iniciou um pensamento original sobre a tragédia através do conceito de sublime, dando início à filosofia do trágico propriamente dita. No entanto, não podemos posicioná-lo ao lado de Schelling, Hölderling e Hegel, uma vez que o poeta pensou o trágico mais em termos morais e sociais do que ontológicos. Pressionado por duas grandes correntes, a aristotélica e a idealista, vemos Schiller perder destaque onde deveria, justamente, não ser esquecido, garantido seu lugar entre os teóricos da tragédia como um divisor de águas. “Embora tratado superficialmente até mesmo por especialistas, os ensaios de Schiller sobre a tragédia estão entre suas contribuições mais importantes para a estética. De fato, a teoria de Schiller merece estar ao lado das de Hegel e Nietzsche, que tão frequentemente o ofuscam na história da estética” (BEISER, p.239).

Na tragédia schilleriana o herói deverá travar a típica luta entre razão e desejos, e quanto mais árdua for essa luta, mais apropriado será o sentimento de sublime que despertará. Essa luta nos remete à nossa independência: “a razão pela qual sentimos prazer diante da tragédia, é porque ela confirma nosso *status* de seres livres, nosso poder de agir por princípios que são independentes das determinações do mundo sensível” (BEISER, p.256). Tal prazer coincide com o prazer sublime explicado por Schiller nos dois ensaios trabalhados anteriormente, e esse é o motivo pelo qual fundem-se a teoria sobre o sublime e a teoria sobre a tragédia. Passemos a acompanhar mais pormenorizadamente esse terceiro ensaio que encerra importantes conclusões para esse capítulo.

Primeiramente, Schiller busca defender a espontaneidade e a natureza genuína do sentimento dos personagens de uma tragédia, atacando assim os franceses, seguindo o exemplo de seu predecessor, G. Lessing, que apesar de sua admiração por Diderot, vivia uma grande busca pela afirmação de um teatro nacional alemão e, com isso, encontrava mais motivos para criticar os franceses que dominavam a cena cultural até então. Schiller assume para si essa verdade e segue reafirmando o embate entre Shakespeare e os franceses em que o inglês, vitorioso da disputa, serve-lhe de exemplo para a arte trágica ideal. Para Schiller é preciso levar o sofrimento ao limite e “o tom gélido da declamação sufoca toda natureza genuína (...), quase nem conseguimos crer no *sofrimento* do herói de uma tragédia francesa. Mil vezes irão antes despir-se de sua *humanidade* que de sua *dignidade*” (SP, p.104, grifos do autor).

Contra os franceses, Schiller toma como grande exemplo, além do dramaturgo inglês, a tragédia grega, como era costume em sua época. Para ele o grego mostra o homem que não se envergonha de sua natureza, mas que tampouco é subjugada por ela. Tendo como principal foco a moralidade e a razão suprassensível, Schiller afirma coerentemente que os personagens devem ser tratados em uma dimensão interna, expressando sua luta íntima. Desse modo não há valorização de vestuário, tampouco importa se o artista está a falar de princesas e reis, devendo ater-se somente ao ser humano. Aqui também vemos sinais da busca de Lessing por um teatro burguês, do povo e para o povo alemão. Ao confrontarmos belos cenários e suntuosas peças de figurino ao caráter ‘sem forma’ do sublime kantiano, vemos marcado o propósito racional de Schiller com a tragédia ao criticar os excessos visuais e os títulos desnecessários que podem desumanizar os personagens. Schiller também vai além, criticando o que na poética seja apenas apazível, como afetos lânguidos e emoções delicadas, “com o qual as belas-artistas nada têm a ver” (SP, p.107). O ensaio schilleriano *Sobre o Patético* é um bom exemplar da linguagem direta e polêmica do Schiller mais maduro, onde críticas ácidas e emotivas vêm à tona. Para ele “nada é digno de representação enquanto interessa apenas à natureza sensível” (SP, p.107).

Algumas passagens de seu texto demonstram a clara superação do *Sturm und Drang* e uma busca pelo elevado e suprassensível o leva a fundar, com Goethe, o Classicismo de Weimar, buscando maior equilíbrio e elegância em sua arte trágica para que o sublime possa ser alcançado sem que haja um excesso por parte dos sentidos. Para o Schiller da década de 90, se inicia uma luta contra a comoção exacerbada, que continua durante as cartas e mesmo em sua obra mais madura *Poesia Ingênua e Sentimental*. Ainda

que o herói sofra os maiores infortúnios, é preciso que o faça nobremente. Suas obras dramáticas da terceira fase buscam nitidamente essa nobreza, sendo *Maria Stuart* um dos casos mais ilustrativos dessa característica calma e controlada.

A preferência é, pois, dada a tudo que é lânguido, e por maior que seja o barulho na sala de concertos, de repente, quando tocam uma passagem enternecedora, o público é todo ouvidos. Uma expressão de sensualidade, que chega a ser animalesca, estampa-se então comumente em todos os rostos, o inebriado olhar desfaz-se em lágrimas, a boca aberta é toda avidez, um estremecer voluptuoso percorre todo o corpo, a respiração faz-se rápida e fraca, isto é: apresentam-se todos os sintomas do embriagamento – nítida prova de que os sentidos se regalam, enquanto o espírito e o princípio da liberdade no homem tornam-se presa da violência da impressão sensível. Todas essas emoções, digo eu, são banidas da arte por um gosto nobre e másculo, pois são agradáveis apenas ao nosso ser sensual, com o qual a arte não mantém relações algumas. (SP, p.108)

É possível interpretar suas palavras no texto *Sobre o Patético* como uma contradição com a filosofia expressa nas cartas sobre a educação estética, onde o belo apraz somente os sentidos e, no entanto, é através da beleza e da participação dos sentidos que o autor busca seu ideal humanista. Ao promovermos o encontro do sublime com a educação estética no terceiro capítulo, buscaremos, nas linhas mais receptivas à sensibilidade das epístolas, a função da tragédia, de modo a efetuar uma ligação entre as diferentes obras.

Procurando explicar como é possível uma representação sensível do supracensível na arte, Schiller divide o estado da paixão, que chama de ‘fenômeno’, em dois grupos: o primeiro grupo são os fenômenos involuntários, nos quais os homens agem contra sua vontade, comandados por seus instintos. Desde mecanismos como nossa respiração e nossos batimentos cardíacos até uma reação abrupta causada por um susto. No segundo grupo estão os fenômenos sobre os quais nossa vontade possui domínio; aqui a vontade submete e limita os instintos por respeito a leis. “É certo, portanto, que o instinto por si só não determina de forma absoluta todos os fenômenos no homem arrebatado pelo afeto, mas que, graças à vontade humana, pode ser-lhe imposto um limite” (SP, p.112).

Schiller considera essa explicação suficiente para indicar o modo como uma força autônoma e supracensível no homem pode ser representada, a saber, “fazendo com que revelem a presença do sofrimento todas as partes que apenas obedecem à natureza e das quais a vontade nunca dispõe” (SP, p.112). O constrangimento dos apetites sofrido pelo herói trágico nos leva a perceber aqueles fenômenos pertencentes ao segundo grupo, pois necessariamente, para o poeta alemão, os personagens desafortunados devem opor um limite às forças da natureza e lutar até o esgotamento, com sua vontade, em nome de algo

maior. “Quanto mais decisivo e intenso se exterioriza o afeto no âmbito da animalidade, (...) tanto mais triunfante se revela a autonomia moral no homem” (SP, p.113). Quando extraímos o sublime a partir da dor estamos a comprovar, segundo o autor, a existência dessa parcela suprassensível em nós, por isso, no *pathos* os sentidos devem estar sempre sob sofrimento intenso enquanto o espírito é livre, o que resume a ‘regra schilleriana’ para a escrita de uma tragédia.

Até esse momento, sua teoria sobre a tragédia segue o mesmo princípio de sua teoria sobre o sublime, podemos facilmente sobrepor uma à outra e ainda estaremos a discorrer sobre o problema da dualidade e a necessidade de a mente se impor sobre os apetites. O que segue a partir daqui em seu ensaio, é a proposta de solução para um problema clássico de personagens trágicos desde a *Poética* de Aristóteles: devemos considerar válidas somente as obras trágicas cujo protagonista seja um exemplo de virtude? E quanto aos personagens de moral duvidosa que marcaram épocas e que habitam o imaginário de todos nós? Leva Schiller em consideração nossa atração por esses homens vis mas carismáticos? Apesar de percebemos no pensador do século XVIII uma inclinação a agir como Platão em sua *República* e simplesmente banir das belas-artes aqueles que não sigam seu ‘imperativo’ sublime, surpreendentemente Schiller vota a favor desses personagens sombrios e maus, desde que mantenham a força de sua vontade sobre seus apetites.

No caso de o herói ser um exemplo de virtude, considera-se que ele seja ‘moralmente grande’, quanto ao segundo caso, de ‘falha no caráter’, considera-se que ele seja um objeto ‘esteticamente grande’. É importante ressaltar que a consciência moral alcançada através da experiência sublime é de ordem estética e não racional: apesar de encontrarmos no fim da linha nossa razão, o meio para se chegar a tal fim não é pelo entendimento. Portanto o que se espera da tragédia é que ela provoque essa vivência estética. Uma vez esclarecido esse ponto, nos colocamos a analisar o que seria um objeto esteticamente grande, ou seja, um objeto estético capaz de despertar-nos o sublime. Levemos em consideração que, desde Edmund Burke e reafirmado por Kant, sentimos aprovação ou desaprovação (moral) como seres racionais, mas como seres estéticos sentimos somente prazer ou desprazer. Ora, a tragédia, como ligada ao sublime e à estética, está invariavelmente ligada ao deleite que gerará em seu público. É sabido que um personagem moralmente fraco, pode ser esteticamente forte, o que dependerá da intensidade com que busca seus objetivos. Quanto mais difícil a luta de um personagem, tanto mais esteticamente atraente ele se torna. Assim como pode haver, no caso da

tragédia, uma história que agrada tanto moral como esteticamente, ambas as formas de julgamento podem divergir, e no caso de divergência, é assumido como regra o julgamento estético e não o moral.

Schiller utiliza como exemplo o romance de Luciano<sup>67</sup>, *Peregrino Proteu* para ilustrar um momento em que moralmente não podemos aprovar a ação do personagem que, “por motivos impuros [ vaidade], põe de lado o *dever* da autoconservação” (SP, p.126). Julgando esteticamente essa ação, justamente por vencer a luta contra o mais poderoso dos instintos, admiramos a vontade de Proteu. Se Peregrino foi vítima de seu apetite por glória e reconhecimento e se em sua ação não havia moralidade, não levamos isso esteticamente em consideração. O que nos causa o deleite é a liberdade da vontade na ação do personagem. “Não é de admirar, pois, que nos sintamos ampliados nos julgamentos estéticos, e, ao contrário, estreitados e presos nos julgamentos morais” (SP, p.127). O que chamamos de tomada de consciência na experiência sublime é, portanto, posterior ao deleite. Que nada tem de consciente, mas ainda assim deve remeter à luta clássica do dualismo – a vitória da vontade e o sacrifício dos apetites.

Para Schiller, como comentado anteriormente, uma ação moral que seja apenas legal é suficiente, e muitas vezes o resultado alcançado pela tragédia será desse tipo pois o artista não se utiliza do caminho da aprovação ou desaprovação conscientes, mas do prazer. O poeta afirma que “mesmo quando nos põe ante os olhos os mais perfeitos modelos morais, o poeta não tem, *nem deve ter*, nenhum outro objetivo que não o de nos deleitar através da contemplação dos mesmos” (SP, p.128). A dificuldade aqui é uma experiência estética baseada apenas na força sem que importe a direção da mesma, ou seja, como trabalharíamos rumo ao que seja considerado ‘certo’ quando o exemplo que vemos em uma tragédia se dirige para o lado ‘errado’? O interessante no pensamento de Schiller é que, no caso comum de uma ação moral, ou seja, de uma boa ação por parte do herói, não presenciamos a força, a potencialidade daquele personagem, por isso a necessidade de uma situação trágica e difícil. O que importa na experiência estética é a demonstração explícita da liberdade e nada além disso. A palavra liberdade exclui, por definição, a garantia de uma ação moral, ou seja, por sermos livres, a atitude considerada conforme à moral passa a ser contingente. A liberdade que encanta a fantasia e atrai o

---

<sup>67</sup> Escrito por volta de 166 d.C. por Luciano de Samósata – escritor grego de ascendência síria – conta a história de Peregrino Proteu, filósofo e sofista que, ao ser convertido para o cristianismo, exibe uma fê tão exacerbada que acaba por ser excomungado da comunidade cristã. Em busca de glória, Proteu então decide atear fogo às próprias roupas durante os Jogos Olímpicos.



homem estético é representada pela possibilidade de se agir moralmente ou não. “Aprovamos que Leônidas *tenha de fato* tomado a heroica resolução; motivo de júbilo e de encantamento é que ele tenha *podido* toma-la” (SP, p.125). Reafirmando a essência do argumento de Schiller segundo as palavras de Frederick Beiser:

O que realmente nos inspira esteticamente, Schiller insiste, é a liberdade do herói, independentemente se ele escolhe o bem ou o mal. De fato, em sua mais ousada etapa, Schiller declara que nós preferimos assistir a liberdade prevalecer sobre a moralidade do que a moralidade prevalecer sobre a liberdade. (p.250)

Portanto, uma importante conclusão das teorias schillerianas sobre o sublime seguindo esse princípio é que, enquanto agimos moralmente por dever segundo Kant, segundo o poeta agimos moralmente por liberdade. Como nos afirma Roberto Machado, “para Kant não há conhecimento teórico do suprasensível e Schiller partilha integralmente dessa postura kantiana” (p.98), ou seja, a espécie de conhecimento que Schiller busca pode se chamar, paradoxalmente, ‘conhecimento estético’ e busca, sim, abarcar o suprasensível. Essa ‘lógica’ distinta distancia o caminho que os filósofos trilham rumo a um mesmo destino: ambos buscam a ação moral autônoma, mas enquanto o primeiro afirma que devemos buscá-la racionalmente, o segundo a persegue esteticamente; esse é o motivo pelo qual alguns intérpretes de Schiller chamam sua filosofia de *humanista* – sua proposta estética busca maior espontaneidade na ação moral. Vejamos a justificativa para uma experiência moralizante baseada apenas na representação da força nas palavras do próprio autor:

Mas como poderá o cumprimento do dever de um terceiro melhorar a *nossa* pessoa e multiplicar a nossa força espiritual? Que ele de *fato* cumpra o seu dever decorre de um uso casual que *ele* faz de sua liberdade e que, por isso mesmo, nada pode provar para *nós*. O que partilhamos com ele é apenas a *potencialidade* de cumprirmos semelhantemente um dever. Percebendo na sua capacidade também a nossa, sentimos elevar-se a nossa força espiritual. Assim, é apenas a possibilidade imaginada de um querer absolutamente livre graças ao qual o real exercício dessa vontade agrada o nosso senso estético. (SP, p.128, grifos do autor)

Dado que nossa verdadeira atração pelo trágico vem da contemplação da liberdade em ação, é natural que entre um grandioso vilão e um mocinho medíocre, afastemos com desgosto o segundo. Segundo o autor os vícios que levam a um grande malfeito testemunham força de vontade e estão mais próximos da verdadeira liberdade do que as virtudes, que seguem a inclinação. Ao grande homem que comete grandes erros é preciso apenas uma inversão das máximas, pois a vitória sobre seus apetites já lhe pertence; e

com isso seria capaz de utilizar toda a sua força para o bem. A mediocridade jamais é estética, e não pode expor o sublime.

Se Schiller, por um lado, afirmava em seus ensaios anteriores que o herói vil deveria mostrar algum tipo de consciência e contrição, em *Sobre o Patético* ele o liberta, afirmando que qualquer exercício de liberdade gera deleite. Dentre os vários exemplos da literatura, Schiller menciona os terríveis Medéia e Ricardo III. Com a teoria expressa nesse ensaio, justificando as qualidades estéticas de personagens de natureza má, o filósofo valida seu protagonismo na estética neoclássica, se afastando definitivamente do que poderia ser interpretado como uma filosofia afim ao pensamento platônico contra a tragédia, por poder levar-nos a sentir simpatia por personagens moralmente suspeitos.

Vale ressaltar que esse pequeno detalhe afasta Schiller de uma filosofia óbvia e simplista: se fosse compulsório que o personagem seguisse um modelo impecável de virtude, o autor estaria promovendo uma educação estética de primário, ao estilo ‘faça isso e não faça aquilo’, ou seja, racional e não estética. A complexidade de sua proposta é que, enquanto nos deleitamos com a liberdade de um personagem que escolhe o mal, temos o objetivo de elevar-nos rumo ao bem. Em outras palavras, resta resolver o problema de a liberdade inspirar o agir moral válido (bem) em detrimento de quaisquer interesses pessoais que possam mover o homem (mal), dado que agora estamos a afirmar a utilidade de se contemplar um vilão em ação. O homem deve construir uma ponte entre a contemplação da liberdade e o bem agir, e o texto *Sobre o Patético* nos deixa sem uma fórmula de *como* isso seria possível. Ao estudarmos as cartas (que também não falam diretamente sobre isso) poderíamos arriscar dizer que Schiller tinha em mente o refinamento através da educação estética, que colocaria o homem em uma posição naturalmente inclinada para o bem, ou seja, o homem estético é um homem que sabe o que fazer com sua liberdade. É nas cartas, pois, que vemos muitas das respostas ‘práticas’ que tentamos desvendar em seus ensaios acerca do trágico e do sublime.

Embora careçamos de uma solução direta por parte de Schiller para essa questão, podemos pensar da seguinte maneira: se vamos ao encontro de nossa razão, como seria possível encontrarmos o mal? Parece que todo e qualquer tipo de mal o é porque surge do egoísmo, da vaidade, do ciúme, do medo e assim por diante; ou seja, de algum interesse sensível. Se a razão e a moral pertencem ao âmbito supracensível, o motor do agir não pode ser uma paixão. Poderíamos, então, encontrar o mal na razão? Ao que tudo indica, ao elevar-nos, encontramos o bem. A própria palavra ‘elevação’ denota essa hierarquia entre sensível e supracensível (a palavra supracensível idem). Se interpretado dessa

forma, a proposta de Schiller para se chegar à liberdade não corre o risco de se tornar um incentivo à vilania. No entanto, para Schiller não é tão simples, e por esse motivo ele busca, nas cartas sobre *A Educação Estética do Homem*, renovar suas teorias e unir o sensível ao inteligível para evitar possíveis males de ambos os lados, como se um pudesse neutralizar o outro. Dado que, para o autor é, sim, possível encontrar o mal quando a razão sozinha controla as ações dos homens, percebemos a importância de se unirem as teorias sobre o sublime, sobre o belo e sobre a educação estética, numa proposta única para a solução do problema. A vontade de um vilão, veremos, atua contra seus apetites em nome de algo outro que seus apetites mesmo desejam, é um exercer da liberdade para obtenção de satisfações mundanas. O sublime busca a superação completa dos apetites, desse modo sua razão trabalhará de forma desinteressada. Voltaremos a essa questão ao longo de nossos estudos sobre as cartas *Sobre a Educação Estética do Homem*, a seguir.

#### 4. O SUBLIME NA EDUCAÇÃO ESTÉTICA DO HOMEM

*Não será extemporânea a busca de um código de leis para o mundo estético, quando o moral tem interesse tão mais próximo, quando o espírito de investigação filosófica é solicitado urgentemente pelas questões do tempo a ocupar-se da maior de todas as obras de arte, a construção de uma verdadeira liberdade política? (Schiller)*

As cartas sobre a *Educação Estética do Homem*<sup>68</sup> são consideradas a obra filosófica mais relevante de Schiller, por esse motivo é importante que tratemos do conceito do sublime e de seu papel dentro dessa antropologia. Aqui os objetivos prático, político e social do autor ficam claros, e observamos o uso que faz do sublime, e também do belo, como uma ferramenta de educação. Herbert Marcuse e Jürgen Habermas são exemplos de uma interpretação favorável das tentativas de Schiller de uma fundamentação de viés estético para se chegar à liberdade:

A função estética se converte no tema central da filosofia da cultura, e é usada para demonstrar os princípios de uma civilização não-repressiva, em que a razão é sensual e a sensualidade racional. As *Cartas Sobre a Educação Estética do Homem* (...) visam à reconstrução da civilização em virtude da força libertadora da função estética, sendo que esta função foi considerada como contendo a possibilidade de um novo princípio de realidade.<sup>69</sup>

<sup>68</sup> SCHILLER, F., *A Educação Estética do Homem*, São Paulo, Iluminuras, 1995. Citado como EE.

<sup>69</sup> MARCUSE, H., *Eros e a Civilização*, Rio de Janeiro, 1975.

De fato, a complexidade da construção filosófica das cartas estéticas provê o leitor com uma defesa da faculdade estética desde os primórdios de uma antropologia própria, procurando explicar cada passo do caminho para dar maior sentido à sua proposta, como iremos explorar ao longo desse capítulo. Embora já conheçamos a base schilleriana, apoiada sempre na dualidade entre razão e sensação, o filósofo busca superar o problema “valendo-se dos conceitos da filosofia kantiana, desenvolvendo a análise da modernidade cindida e projetando uma utopia estética que atribui à arte um papel decididamente social e revolucionário”<sup>70</sup>. Dados seu alcance e profundidade, as cartas só obteriam um grau satisfatório de análise em um trabalho inteiramente dedicado a elas, portanto ressaltamos que nosso objetivo no presente capítulo é, essencialmente, a questão do sublime. Entretanto é essencial que se aponte o tema central mesmo em uma investigação de um conceito isolado, pois tudo se entrelaça, e cada texto de Schiller converge para seu objetivo primeiro: a liberdade.

A preocupação com questões políticas não foi exclusividade dessa obra, durante toda sua vida produtiva o filósofo demonstrou sua inclinação também em sua obra literária. Uma vez conquistada a liberdade proposta pela experiência sublime, Schiller desenvolve, na *Educação Estética do Homem*, uma segunda proposta de liberdade que, da mesma forma, será parte do caminho rumo à liberdade de fato, embora igualmente subjetiva. A grande marca das epístolas é colocar *todas* as suas esperanças de uma liberdade política na experiência do belo; sua proposta de educação estética é radical: somente a arte deve ser capaz de levar o sujeito a um estado de ânimo que lhe permita a convivência livre com seus semelhantes. “Deve-se entender que a libertação, em face da realidade, que se preconiza neste contexto não é transcendente, íntima ou, meramente, uma liberdade intelectual (como Schiller explicitamente enfatiza), mas uma liberdade na realidade” (MARCUSE, p.159).

A audácia de tal projeto aliada ao estilo poético e rebuscado da escrita filosófica de Schiller traz alguns problemas para o autor. Assim como seu epigrama lhe rendeu alguns mal entendidos<sup>71</sup>, algumas afirmações encontradas nas cartas também o colocam em uma situação difícil entre o exigente grupo de filósofos alemães de sua época. Enquanto as teorias sobre o sublime se encontram fortemente apoiadas nas segunda e terceira críticas, nesse momento de seu trabalho teórico Schiller encontra na *Doutrina da*

<sup>70</sup> HABERMAS, J., *O Discurso Filosófico da Modernidade*, São Paulo, 2000.

<sup>71</sup> Conforme comentamos no item 1.3.1, capítulo I do presente trabalho.

*Ciência de 1794*<sup>72</sup> sua inspiração, e, enquanto o poeta organizava a revista *Die Horen* – em parceria com Goethe –, Johann Gotlieb Fichte (1762-1814) apresentou-lhe um trabalho ironicamente intitulado *O Espírito e a Letra na Filosofia – Numa Série de Cartas*<sup>73</sup>, cuja publicação foi recusada pelo poeta. Neste trabalho o jovem filósofo faz uma ácida crítica ao conteúdo da segunda carta da *Educação Estética*, na qual Schiller afirma que “a arte é filha da liberdade”, e, um tanto adiante na mesma carta, afirma que “é pela beleza que se vai à liberdade”; ao que Fichte reage<sup>74</sup>: “se, por um lado, não é aconselhável deixar os homens livres antes que seu sentido estético esteja desenvolvido, por outro é impossível desenvolvê-lo antes que sejam livres; e a ideia de elevar os homens à dignidade da liberdade e, com ela, à liberdade mesma mediante educação estética põe- nos num círculo”. Menções a esse círculo não são exclusividade de Fichte: Ricardo Barbosa nos aponta, em uma passagem de *Schiller e a Cultura estética*, que “se o problema histórico da revolução burguesa é a instituição da liberdade como a obra de fundação do Estado racional, esse Estado parece requerer como base justo o que ainda tem de ser criado: o caráter do cidadão. Não haveria aqui um círculo?”. Também Beiser não deixa de notar que “A lealdade de Schiller à tradição republicana<sup>75</sup> deixou-o com um problema quase insuperável. Há um círculo vicioso: a fundação de uma república é virtude; mas nós só podemos criar virtude caso a república já exista” (p.126).

Essa interpretação das afirmações de Schiller não esgotam as dificuldades causadas pela radicalização da educação estética, uma vez que a própria história aponta alguns problemas, como o próprio Schiller menciona, de ordem moral em sociedades que hipervalorizam a arte e o belo (como a francesa no período rococó, por exemplo); embora o filósofo não ignore questões históricas, insiste em sua ‘redenção pela arte’ e procura justificativas. Mais uma vez Ricardo Barbosa e Frederick Beiser vêm, respectivamente, em nosso auxílio: “ao admitir o estético como a via regia para a regeneração do homem

<sup>72</sup> FICHTE, J.G., *A Doutrina-da-Ciência de 1794 e Outros Escritos*, São Paulo, Abril Cultural, 1984.

<sup>73</sup> Fichte, G., *Über Geist und Buchstabe in der Philosophie – In einer Reihe von Briefe*, Berlim, 1965. Schiller usou o mesmo subtítulo em sua obra *A Educação Estética do Homem – Numa Série de Cartas*.

<sup>74</sup> A célebre desavença entre Schiller e Fichte durante a vigência da revista *Die Horen* foi retratada por Ulisses Razzante Vaccari em artigo intitulado *A Disputa das Horas: Fichte e Schiller sobre Arte e Filosofia*, na Revista online de Estudos sobre Fichte, in: <https://journals.openedition.org/ref/263>

<sup>75</sup> Segundo o intérprete, o princípio fundamental de Schiller – que a liberdade civil deve se originar no caráter moral – deriva da tradição republicana moderna com Maquiavel, Montesquieu, Rousseau e Ferguson.

e da sociedade, o filósofo, abriu um flanco para o irracionalismo”<sup>76</sup>, “Schiller parece esperar demais da arte” (p.134).

Ao longo das cartas I a X, Schiller procura expressar suas frustrações com o estado de coisas de sua época e afirmar o possível poder que a arte e o artista possuem para solucionar problemas de ordem política. É a partir da carta XI que o autor passa a trabalhar em seu sistema antropológico-epistemológico. A ordem com que ele apresenta as cartas, portanto, é questionável: segundo Robert Leroux <sup>77</sup> em sua introdução, a escolha de Schiller quanto à ordem escolhida estaria mais ligada a seu sentimento de insatisfação política do que à lógica mais adequada para a compreensão de sua teoria, afirmando que “parece mais lógico expor: 1) sua teoria estética (cartas 10 a 16, 17 a 23); 2) a aplicação dessa estética e dessa moral à política e à vida social (cartas 2 a 9, carta 27)”. Por outro lado, em concordância com o filósofo alemão, Colas Duflo afirma que “Schiller não parte de uma solução, mas de um problema, e não faz uma exposição dogmática”<sup>78</sup>, o que corrobora com a apresentação de seus pensamentos pragmáticos em primeiro lugar, seguidos de sua proposta filosófica de solução. Falhas na rigidez filosófica são perceptíveis tanto na ordem das cartas quanto na duplicidade com que o autor se utiliza de alguns vocábulos; entretanto, ao contrário do que afirma Duflo, acreditamos que o objetivo de Schiller era, entre as cartas XI e XXIV, ao menos um certo grau de dogmatismo para dar maior fundamentação a seu pensamento. A forma como Schiller expõe suas teorias aqui nos fazem perceber que a *Educação Estética do Homem*, exatamente como diz seu subtítulo, é uma série de cartas, e fazer a ligação rigorosa entre elas para formar um sistema epistemológico coerente pode ser um desafio. Compactuando com o primeiro ponto de vista (Leroux), pretendemos apresentar a teoria estética presente a partir da carta XI em busca do sublime, com a tranquilidade de que começar pelo meio não gerará problemas para a compreensão da obra.

Quanto à linguagem rebuscada, Schiller fez de seu estilo uma escolha e, em sua defesa, é verossímil que essa escolha seja mesmo uma espécie de crítica aos filósofos de seu tempo: “minha filosofia não renegará sua origem, e, se devia fracassar, antes afundar-se-á nos abismos e nos turbilhões da imaginação poetizante do que encalhará nos áridos

<sup>76</sup> BARBOSA, R., “A Educação do Homem e a Educação Estética do Homem”, In: *Educação Estética. De Schiller a Marcuse*, Rio de Janeiro, 2011.

<sup>77</sup> SCHILLER, F., *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Paris, 1943. Tradução e introdução Robert Leroux.

<sup>78</sup> DUFLO, C., *O Jogo de Pascal a Schiller*, Porto Alegre, 1999.

bancos de areia das secas abstrações”<sup>79</sup>. Sua crítica é dirigida especialmente à Kant e seus discípulos, que, segundo o poeta, valorizam o sistema empregado mais do que a própria conclusão, associando-os a construtores de um edifício, que só será belo após terem sido retirados ferramentas e andaimes, acusando os kantianos de prestarem mais atenção a tais andaimes do que à beleza do trabalho final.

Ainda assim, o poeta de Weimar intenta fundamentar um sistema filosófico rigoroso, e, dado que nosso interesse nas cartas schillerianas é a presença do sublime, aceitamos o desafio de encontra-lo mesmo que o próprio autor não o mencione diretamente como faz com a beleza, com exceção de duas ou três vezes onde essa palavra foi usada de forma descompromissada e sem o contexto epistemológico que procuramos. Passemos a acompanhar passo a passo a teoria exposta ao longo da obra.

#### 4.1. A *ELEMENTARPHILOSOPHIE* SCHILLERIANA

A oposição entre razão e sensibilidade, entre sensível e suprassensível já foi mencionada como base para as reflexões de Schiller sobre o sublime. O poeta se apoia nesta dualidade de forma tão completa que não se pode falar em uma experiência estética sem assumi-la como verdade. Na *Educação Estética* esse tratamento não é diferente, e Schiller inaugura seu *System* com uma descrição dual de *pessoa* e *estado*. Esse início, que fundamenta o restante de seu sistema, procura abrir as portas para uma justificativa epistemológica para outros pares análogos como, por exemplo, impulso formal e impulso material, razão e sensibilidade, atividade e passividade, quantidade e unidade, indivíduo e espécie, casos particulares e leis<sup>80</sup>.

Schiller inicia sua descrição da seguinte forma: “por mais que a pessoa perdure, alterna-se o estado, e em toda alternância do estado, perdura a pessoa” (EE, p.63). Mas, ainda que aponte a diferença entre pessoa e estado, o objetivo da carta XII é mostrar sua *interdependência*, o que acaba por valorizar o lado menos considerado pelos filósofos: a multiplicidade, a sensibilidade, o estado, a passividade. Eliminando a hierarquia entre os

<sup>79</sup> Em carta de 13 de julho de 1793 ao príncipe de Augustenberg. *Cultura Estética e Liberdade*, 2009.

<sup>80</sup> Encontramos tal associação também na *Doutrina da Ciência* de 1794 (*Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*), no entanto a diferença que apontamos entre Schiller e Kant é a mesma entre Schiller e Fichte: enquanto Schiller trabalha a dualidade entre o racional e o sensível, os outros dois trabalham o conflito de forma transcendental: “o idealismo crítico, que Kant estabeleceu do modo mais consequente e completo. Esse *conflito da razão consigo mesma* deve ser solucionado, ainda que isso não seja possível, justamente, na doutrina-da-ciência teórica; (...) pela *alternância entre a passividade do eu e a atividade do não-eu* era posta neste último uma atividade independente; pela mesma alternância essa atividade é determinada”. (Fichte, *Doutrina da Ciência de 1794*, São Paulo, 1984. Grifos nossos.)



pares apresentados, será possível para o autor defender a necessidade de uma união entre os opostos.

Todo estado e toda existência determinada, porém, surgem no tempo, devendo o homem, enquanto fenômeno, ter um começo, embora nele a inteligência pura seja eterna. Sem o tempo, isto é, sem vir a ser, ele nunca seria um ser determinado; sua personalidade existiria enquanto disposição, mas não de fato. Somente pela sequência de suas representações o eu que perdura torna-se fenômeno para si mesmo. (EE, p.64).

O homem é constituído por pessoa e estado igualmente, portanto é sua parcela material, temporal e múltipla – o estado – que lhe permite a existência. A pessoa *é*, e definirá, ao longo de uma sucessão de estados diferentes, aquilo que se mantém e que lhe dá a identidade: “para não ser apenas no mundo, portanto, é preciso que ele dê forma à matéria; para não ser apenas forma, é preciso que dê realidade à disposição que traz em si” (EE, p.65). Nessa passagem, já ao final da carta em questão, Schiller inaugura o que está por vir ao utilizar-se das palavras forma e matéria, sendo a forma o domínio da pessoa e a matéria o domínio do estado. É a partir dessa lógica que Schiller explica as *tendências*<sup>81</sup> que impulsionam o homem para este ou aquele lado, e ainda afirma que tais tendências são leis fundamentais da natureza sensível-racional. Schiller mantém-se no debate de seus contemporâneos quando trata dessas dualidades, e quando afirma a existência de tendências que, na próxima carta, chamará de impulsos, mais uma vez está em diálogo direto com a filosofia de Fichte, mesmo diante de claras animosidades. Uma de suas divergências é quanto ao conceito schilleriano de *impulso sensível*, que Fichte não considera válido. A ausência dessa espécie particular de impulso na obra de Fichte (*O Espírito e a Letra na Filosofia*) foi o motivo apresentado por Schiller para negar seu pedido de publicação na revista *Die Horen*, ao que responde Fichte: “Se à minha divisão dos impulsos nada falta senão o fato de que o impulso para a existência ou impulso material não faz parte dela, então ela está bem a salvo” (carta 244, *Fichte-Briefwechsel*). Diferentemente de Schiller, que se utiliza da palavra *Trieb* (conforme nota 87), o impulso em Fichte (em 1794) é designado pela palavra *Anstoss*, que apresenta diversas diferenças. *Trieb* passou a ser usado por Fichte apenas mais tarde, ou seja, posteriormente à

<sup>81</sup> No alemão Schiller utiliza a palavra *Trieb*, que pode ser traduzido por *impulso*, *desejo*, *instinto* ou *tendência*. Por vezes o autor também utiliza a palavra *Instinkt*, e, para manter a diferenciação entre os dois termos, Márcio Susuki os traduz como impulso e instinto respectivamente. Utilizaremos *Trieb* como *impulso* (segundo a tradução escolhida) ou por vezes como *tendência*. Na tradução francesa de Leroux não há diferenciação entre *Trieb* e *Instinkt*, o que, segundo nosso ponto de vista, não prejudica a compreensão da obra de Schiller.

publicação das cartas. *Anstoss* também significa embate, colisão, obstáculo ou estímulo, e é usado por Fichte de forma metafórica, em traduções inglesas aparece como “check”<sup>82</sup>, ao passo que Schiller trabalha o impulso de forma literal. “*Anstoss* não limita o intelecto, mas ‘lhe dá a tarefa de limitar-se a si mesmo’”<sup>83</sup>. Portanto fica claro que a leitura schilleriana de Fichte toma um rumo diverso da *Grundlage* de 1794, especialmente do que se refere ao conceito de *Trieb*, que acompanha os paralelismos do poeta alemão, caso em que, diante do impulso formal, deve haver, necessariamente, um impulso material (ou sensível).

Daí nascem duas tendências opostas no homem. A primeira exige *realidade* absoluta; deve tornar mundo tudo o que é mera forma. A segunda exige a *formalidade* absoluta: ele deve aniquilar em mesmo tudo que é apenas mundo e introduzir coerência em todas as suas modificações. (EE, p.65. Grifos do autor.)

Ao longo da décima segunda carta, Schiller apresenta as duas forças opostas que levam o homem a agir segundo sua dupla natureza: se por um lado somos instados a “dar realidade ao necessário em nós”, por outro somos levados a submeter essa realidade à lei da necessidade. O primeiro caso, o impulso sensível (*Sinnliche Trieb*), se aplica à matéria, existe no tempo e exige modificação. Contrário ao impulso formal (*Formtrieb*), representa limitação extrema, o homem privado de seu ser, a personalidade suprimida pela sensibilidade, o homem nesse estado nada mais é que “uma unidade quantitativa, um momento de tempo preenchido – ou melhor, ele não é” (EE, p.68). Em nota Schiller afirma que “qualquer um está fora de si quando apenas sente. O regresso desse estado para o da consciência tem também um nome acertado: *entrar em si*”. Schiller mantém-se fiel tanto ao Iluminismo quanto ao Idealismo, e a razão é protagonista da esfera suprassensível, subjugando a natureza e buscando um fim para nossa existência e nossas ações; tal busca é o chamado impulso formal. Esta tendência parte da natureza racional do homem, que o levará à liberdade, e que proverá harmonia à multiplicidade dos fenômenos. O filósofo associa razão à liberdade como já havia feito em textos anteriores; e também menciona que a racionalidade proporciona harmonia à multiplicidade, dando a entender que sem ela a sensibilidade só pode gerar caos e aleatoriedade dada sua subjetividade.

<sup>82</sup> No sentido do movimento no jogo de xadrez, *cheque*.

<sup>83</sup> BREAZEALE, “Check or Checkmate”, in: *Conceptions of the Self in Classical German Philosophy*, N. York, 1995.

Ao atribuir ao impulso formal o conhecimento daquilo que é universal e necessário, Schiller sela a relação entre os pares ‘pessoa e estado’ e ‘razão e sensação’. No §40 da Crítica da Faculdade de Julgar, Kant retoma as máximas do entendimento humano<sup>84</sup> e aponta a terceira máxima como pertencente à razão, e semelhantemente à essa passagem, Schiller afirma que, diante das ações do impulso formal, “já não somos indivíduos, mas *espécie*; o juízo de todos os espíritos é pronunciado através do nosso” (EE, p.69, grifo nosso). Tal pensamento foi muito explorado posteriormente por A. Schopenhauer, e o conhecimento intuitivo do mundo das Ideias<sup>85</sup> apresentado no Livro III do *Mundo como Vontade e como Representação* afirma, justamente, que o homem se torna puro sujeito do conhecer (capaz de apreender as Ideias) a partir do momento em que não é mais indivíduo.

A descrição do impulso formal, apesar de aparentemente desconectada dos ensaios do poeta de Weimar a respeito do patético, nos remete ao elevado, à experiência do que em nossa natureza não é afeto, em outras palavras, é a inclinação ao sublime. Essa associação, embora natural, não é feita pelo autor ao longo das cartas.

Portanto, onde o impulso formal domina e o objeto puro age em nós, ali há a suprema ampliação do ser, as limitações desaparecem e o homem se eleva, de unidade quantitativa a que se vira limitado pelo sentido carente, a uma unidade de Ideias, que compreende sob si todo o reino dos fenômenos. (EE, p.69).

Se os impulsos formal e sensível são inclinações, tendências, e são, embora complementares, opostos um ao outro, espera-se que exista conflito entre as duas forças. Há de se procurar, portanto, uma reciprocidade igualitária entre ambas as partes dada sua interdependência na formação do ser humano. Segundo Schiller, essa reciprocidade é, justamente, a “*Ideia de sua humanidade*, no sentido mais próprio da palavra” (EE, p.77, grifo do autor). Esse balanço reflete a perfeição de nossa existência, mas diante da observação do comportamento do homem no mundo, é nítida a improbabilidade de tal empreitada; portanto, emprestando novamente ideias trabalhadas por Fichte em sua *Doutrina da Ciência* de 1794, Schiller afirma ser mesmo uma busca infinita de

<sup>84</sup> 1) pensar por si mesmo; 2) pensar no lugar de todos os demais; 3) pensar no lugar de todos os demais sempre em concordância consigo próprio, sendo o terceiro o modo de pensar *consequente*, “a mais difícil de atingir, e somente pode sê-lo através da ligação das outras duas” (CFJ, 193).

<sup>85</sup> Schopenhauer se refere à Ideia no sentido platônico, o que não se afasta das intenções de Schiller ao mencionar a verdade e a justiça, levando-nos a uma possível interpretação platônica do impulso formal como a inclinação humana para o conhecimento das Ideias.

concretização impossível: “um infinito do qual pode aproximar-se mais e mais no curso do tempo sem jamais alcançá-lo” (EE, p.45).

Schiller apoia-se na noção de  *tarefa infinita*  da filosofia fichtean. A ação recíproca entre os dois impulsos fundamentais é identificada à própria humanidade. Esta, porém, nunca é alcançada em toda a sua plenitude, mas só por aproximação. (SUSUKI, EE, carta XIV, nota 49).

Começa nesse momento a busca schilleriana pela harmonia entre pessoa e estado, racionalidade e sentimento, múltiplo e uno; começa o desenrolar do objetivo central de sua obra. Não se trata de um equilíbrio em que ora se age segundo o impulso material e ora se age, em mesma medida, segundo o impulso formal; o objetivo está na simultaneidade com que ambas as forças atuam, sem privilégio de nenhuma. É dessa forma que se vai ao encontro da mais pura humanidade, pois o homem, “enquanto apenas sente, fica-lhe oculta a sua pessoa, ou sua existência absoluta, e, enquanto apenas pensa, fica-lhe oculta a sua existência no tempo, ou seu estado” (EE, p.77). Em seu artigo  *O “Idealismo Estético” e o Factum da Beleza* , Barbosa apresenta uma útil ilustração para melhor compreendermos o difícil conceito de reciprocidade: “tudo se passa como numa troca de sentinelas: a sensibilidade deve ser destituída de sua posição para que a racionalidade assuma o comando. Mas,  *enquanto*  aquela retrocede, esta ainda não avançou um passo. Nesse momento intermediário, o posto está vazio, desoneradas de suas funções, as sentinelas conversam livremente entre si a igual distância do posto ainda vago”. Schiller chama esse momento de “uma intuição plena de sua humanidade”, e não está aqui usando a palavra intuição no sentido kantiano, mas sim no sentido de um conhecer que vai além dos ditames da razão. A busca por tal intuição seria como a busca por uma espécie de ascese, e tal nível de percepção não poderia ser atingido nem pelo impulso formal nem pelo impulso sensível, devido à natureza incompleta de cada um deles. Schiller inaugura, seguindo essa lógica, a ideia de um terceiro impulso, conforme veremos a seguir.

#### 4.1.1. O Impulso Lúdico (*Spieltrieb*) e a conjunção entre belo e sublime

*O homem deve jogar com a beleza, e somente com a beleza deve jogar. Pois, para dizer tudo de vez, o homem joga somente quando é homem no pleno sentido da palavra, e somente é homem pleno quando joga.*  (EE, p.84)

Schiller dedica as cartas XIV e XV à descrição desse terceiro impulso, o lúdico, que também pode ser chamado de jogo. Devemos lembrar que essa obra leva a palavra ‘educação’ (*Erziehung*) em seu título, e a associação entre jogo e educação, apresentada especialmente com *Emílio* (1762) de Jean-Jacques Rousseau, foi a responsável por retirar o conceito de jogo, no sentido literal, de um limbo teórico onde sua única função seria a de passar o tempo de uma forma agradável para combater o tédio. O pequeno, mas fundamental, passo que Schiller dá é o de transformar o par ‘educação-jogo’ no par ‘educação estética – jogo’, protagonizado pelas categorias belo e sublime <sup>86</sup>, onde a palavra jogo ganha sentido metafórico. “Não é porque lhe falta algo que o homem deve jogar, mas porque deve tornar-se humano e aprender, de alguma maneira, sua liberdade” (Duflos, p.55).

É a partir dessa associação que nos vem em mente o livre jogo kantiano entre as faculdades do entendimento e da imaginação no caso da experiência do belo. Foi o filósofo de Königsberg quem apresentou uma nova proposta ao conceito de jogo, orientado para uma categoria estética. Mesmo saindo da óbvia utilização da palavra jogo como brincadeira, a escolha do filósofo pelo uso dessa palavra não passa despercebido, “os jogos devem ser classificados com as artes recreativas, que só têm o *prazer* por objetivo” (Duflos, p. 60, grifo nosso). O desinteresse e o sentimento de prazer defendidos pelo alemão no julgamento estético, portanto, não difere da busca que a palavra jogo traz consigo em seu uso literal. O que interessa a Schiller nesse momento é a distinção feita por seu predecessor entre o prazer dos sentidos e o prazer da reflexão, como já tratamos anteriormente. O prazer da reflexão, que é o prazer com a beleza, vai além dos apetites, apraz também nossa transcendência; da mesma maneira que, em Kant, duas faculdades distintas (entendimento e imaginação) se conectam através da experiência estética, o impulso lúdico deve unir dois impulsos distintos (o formal e o material), e o fará igualmente pela beleza. Ademais, a ideia kantiana de comunicabilidade vincula a unificação que se dá no interior do sujeito ao restante dos homens, fundamentando a possibilidade de uma ‘educação’ para o belo, embora esse não fosse seu objetivo, mas sim de Schiller. Se eu comunico, ou melhor dizendo, transmito, mesmo que subjetivamente, posso ensinar: basta que se saiba *como* comunicar. A mudança de ‘palco’ que vemos em Schiller (ao invés de pertencer exclusivamente às faculdades transcendentais, o jogo se dá entre dois impulsos), coloca sua teoria no plano empírico,

---

<sup>86</sup> Justificaremos mais adiante a inclusão da categoria do sublime no jogo schilleriano.

no mundo. Para Kant, a sensibilidade participa do jogo somente na medida em que fornece conteúdo para as faculdades transcendentais, para Schiller, a sensibilidade é, ela mesma, parte dos elementos necessários para o homem alcançar sua humanidade.

O impulso sensível quer que haja modificação, que o tempo tenha conteúdo; o impulso formal quer que o tempo seja suprimido, que não haja modificação. O impulso em que os dois atuam juntos seria direcionado, portanto, a suprimir o tempo no tempo, a ligar o devir ao ser absoluto, a modificação à identidade. (EE, p.78)

Por fim, por conta de nosso interesse particular no *sublime*, outra importante comparação entre as duas teorias é a possibilidade de se inclui-lo no jogo, o que não ocorre com o sublime de Kant. Encontramos definições para o sublime nos ensaios previamente estudados e para o belo em *Kallias*, obras que não podem ser consideradas antagônicas, e, ao escrever as cartas, Schiller acaba por unir ambas as categorias em seu esquema antropológico. Isso é esclarecido ao longo da carta XV, especialmente na seguinte passagem: “o objeto do impulso lúdico poderá ser chamado ‘forma viva’<sup>87</sup>, um conceito que serve para designar *todas* as qualidades estéticas dos fenômenos, *tudo* o que em resumo entendemos *no sentido mais amplo* por beleza” (EE, p.81. Grifos nossos). Sabemos que o sublime em Schiller consiste no conflito entre razão e sensibilidade, em outras palavras, entre o impulso formal e o impulso sensível; e a beleza expressa na *Educação Estética* não busca o conflito, mas o equilíbrio entre os mesmos impulsos. Não se trata de uma diferença de natureza entre as duas categorias estéticas, mas de ênfase: no caso do belo, um empate; no caso do sublime, o domínio da razão. Se impulsos opostos estão em constante disputa, e, se Schiller admite que um perfeito equilíbrio é uma busca infinita e impossível, tem-se, necessariamente, o predomínio de um ou de outro segundo momentos diferentes de estado. O impulso lúdico, portanto, que busca esse equilíbrio ideal, trabalha como um pêndulo entre o racional e o material; e seu objeto (forma viva) será ora belo, ora sublime.

Os motivos pelos quais Schiller não deixa a diferença entre as categorias estéticas belo e sublime clara em sua obra só podem ser fontes de especulação: podemos supor que entrar nesse mérito desviaria o autor do objetivo central das cartas de forma desnecessária; mas, ao mesmo tempo, a diferença entre as duas categorias estava tão arraigada por conta de Burke e Kant que ao menos uma breve menção nas cartas é uma carência notável. Uma

---

<sup>87</sup> Voltaremos mais adiante a essa expressão.

vez que o poeta de Weimar já havia expresso seus pensamentos a respeito do sublime e da beleza separadamente, em obras anteriores, nesse momento arriscou-se a dispensar maiores explicações, deixando um espaço em branco que procuraremos preencher. As referências quanto à utilidade da experiência sublime nas cartas sobre a educação estética são escassas, entre as poucas menções de intérpretes que encontramos está uma pequena passagem na dissertação de Clécio Luiz Silva Júnior, que compartilha de nossa interpretação acerca de um conceito mais amplo de beleza, afirmando que “quando utilizamos o termo beleza, com Schiller, nos referimos à uma Beleza Ideal, ou seja, um ideal que deve ser uma tendência de todas as obras de arte que se pretendem grandes, já que a Beleza, ela mesma, não se manifesta pura no objeto da arte, mas o faz de meio. A liberdade no fenômeno, a beleza, pode se manifestar a nós por meio do belo ou por meio do sublime fenomenicamente, ambos entendidos como categorias da beleza”<sup>88</sup>. Não há, no trabalho citado, uma justificativa para tal afirmação, uma vez que tal comentário é isolado em uma nota de rodapé e a identidade entre sublime e beleza na *Educação Estética* é dada como fato, mesmo sem que houvesse uma posição clara de Schiller quanto a isso. Essa interpretação de Clécio Silva pode ter se originado ao longo da leitura do texto de Philippe Lacoue-Labarthe, muito citado pelo mestrando, que também considera a diferença entre belo e sublime inexistente no trabalho do alemão: “mas a contradição, nesse caso, é perfeitamente adequada ao que deve apresentar, o que é, precisamente, um *conflito*: entre sensível e suprassensível, entre um ‘forte interesse’ do ‘poder de desejar’ e a liberdade. Estamos pura e simplesmente dentro do caso do *belo*”<sup>89</sup>. Essa passagem de Labarthe descreve a definição de *sublime* dada por Schiller em seu ensaio *Do Sublime*, ao mesmo tempo que afirma estarmos “dentro do caso do *belo*”, apontando para uma possível identidade entre esses dois conceitos dentro da filosofia de Schiller. O próprio conceito de beleza expresso em *Kallias*, como *liberdade* no fenômeno, não é contrário à definição de sublime, que é tido como representação sensível do suprassensível. Em sua última obra filosófica, Schiller afirma que “a alma verdadeiramente bela se converte na sublime”<sup>90</sup>, mostrando ainda mais uma possibilidade interpretativa diante da falta de ortodoxia em se lidar com os dois conceitos.

<sup>88</sup> SILVA, C., *O Sublime e o Trágico no Projeto de Educação Estética de Schiller*, Dissertação de Mestrado pela UFOP, 2016.

<sup>89</sup> LACOUÉ-LABARTHE, P., “La Vérité Sublime”. In: *Du Sublime*, Paris, 1988.

<sup>90</sup> SCHILLER, F., *Poesia Ingênua e Sentimental*, São Paulo, 1991.



Por fim, na carta XIII, Schiller discorre sobre a tarefa da cultura, que deve justiça a ambos os impulsos, sensível e formal, e assegura os limites de cada um para que não haja constrangimento sobre o outro. Nesta carta vemos a possibilidade de uma experiência estética sublime, pois a cultura deve, nas palavras do autor, “primeiro: proporcionar à faculdade receptiva [impulso sensível] contatos com o mundo e elevar ao máximo a passividade do sentimento e; segundo: conquistar para a faculdade determinante [o impulso formal] a máxima independência com relação à receptiva e ativar ao extremo a atividade da razão”. O segundo item dessa citação é possível somente através da experiência sublime, enquanto o primeiro o é através do belo. No entanto, a separação que aqui se faz pelo bem do argumento, não é necessária para a compreensão das epístolas em particular, mas sim beneficia uma compreensão aprofundada e isolada do conceito de sublime apenas.

#### 4.2. A FUNÇÃO EDUCATIVA DO *SYSTEM* SCHILLERIANO

Fundamentar a unificação do homem em sua própria duplicidade faz com que seja impossível evitar a própria duplicidade da qual se quer fugir, e esse é um problema que acompanha Schiller ao longo de toda sua filosofia, não somente nas cartas. O motor dessa dança imperfeita (impulso lúdico) é a tendência estética por excelência (portanto, desinteressada): “se quisermos conceber uma tendência que permita assegurar uma unidade do homem, ela deverá ser de outra natureza, visto que estamos certos de que não faz parte das tendências primeiras” (Duflo, p.70). O *Spieltrieb* é, antes, o resultado de uma busca pela solução do problema da dualidade originária da antropologia de Schiller, que promove a desejada reciprocidade entre os *Triebe* primeiros. Cada um desses dois impulsos, quando extrapolam seus domínios, causam uma espécie de “patologia” indesejável: o homem pode virar escravo de seus apetites, ou endurecer-se por demasiado por sua racionalidade, logo, a reciprocidade entre eles traz a solução para tais patologias, de modo a não haver a sobrepujança de um sobre o outro, mas uma espécie de colaboração.

O modo como isso acontece depende do objeto do impulso lúdico, chamado de *forma viva*: “o objeto do impulso sensível chama-se *vida*; um conceito que significa todo o ser material e toda a presença imediata nos sentidos. O objeto do impulso formal, é a *forma*, tanto em significado próprio como figurado” (EE, p.81). Portanto, a *forma viva* é a união dos dois objetos anteriores, e será sempre uma *qualidade estética*. A beleza

representa a totalidade de nossa humanidade: não oprime ou constrange qualquer dos dois impulsos originários, mas os traz a um acordo. “É o jogo, e somente ele, que torna o homem completo e desdobra de uma só vez sua natureza dupla” (EE, p.83), e dado que seu objeto é a beleza (ou o sublime, conforme nossa interpretação), se segue que “o homem deve somente *jogar* com a beleza, e somente *com a beleza* deve jogar”.

A partir da carta XVI obtemos a proposta de Schiller após ter apresentado sua base antropológica para tal; em outras palavras, *como* usar a beleza para o ‘balanceamento’ entre sensível e formal, uma vez que “este equilíbrio permanece sempre apenas uma Ideia, que jamais pode ser plenamente alcançada pela realidade” (EE, p.87)? Aqui fica clara a ideia de pêndulo: se não é possível permanecer em equilíbrio, é possível mover-se em direção a ele, indefinidamente, para que não se permita o domínio demasiado e fixo de um impulso sobre o outro. Na duplicidade da natureza humana, o autor acaba por admitir a duplicidade também da beleza, pois seu propósito é pedagógico. Se a beleza é um remédio para o desequilíbrio fundamental do homem e existem duas possibilidades de desequilíbrio segundo as duas tendências elementares, então o homem terá à sua disposição dois tipos de beleza, dois remédios para duas doenças.

A beleza na Ideia é eternamente una e indivisível, pois pode existir somente para o equilíbrio; a beleza na experiência, contudo, será eternamente dupla, pois na variação o equilíbrio poderá ser transgredido por uma dupla maneira, para aquém e para além. (EE, 87)

Dividir a beleza em duas funções traz dificuldades práticas para a execução de uma possível educação estética: como separar os homens para que cada um receba do artista o que lhe convém? A justificativa para que Schiller se aventurasse nessa difícil divisão, segundo Beiser, é uma resposta ao duplo pensamento da própria filosofia: enquanto alguns atacam a beleza alegando que ela pode causar um enfraquecimento na energia do caráter, outros defendem que ela doma e refina a selvageria sensibilidade. O poeta intenta, então, adaptar a beleza às necessidades específicas de que fala tal disputa para que, dessa forma, uma crítica tão elementar não acabe por derrubar seu argumento. A divisão proposta se dá segundo características que, julga o filósofo, coabitam harmonicamente a Beleza ideal e nela não se separam: uma qualidade suavizante e outra enérgica. Na existência empírica, como todo o resto, a beleza é cindida em duas belezas, igualmente uma suavizante e outra enérgica. “Isso é e será assim sempre que o absoluto seja posto nos limites do tempo e as ideias da razão devam ser realizadas na humanidade”

(EE, p.88). O efeito da beleza enérgica é fortalecer a mente enquanto que o enfeio da beleza suavizante é seu oposto, o de ‘dissolver’ a mente. Formado em medicina, Schiller, muito provavelmente, se apoia nas teorias de John Brown, cuja teoria afirma que a saúde depende do balanço (no sistema nervoso) entre estímulo e relaxamento. O homem tenso necessita de suavidade, o homem distendido, de energia.

Se os dois tipos de beleza são apresentados como solução para que o homem encontre seu equilíbrio, elas também podem reforçar alguns tipos de desequilíbrio segundo suas forças. Schiller dedica um parágrafo da carta XVI a esclarecer os possíveis efeitos colaterais de um e de outro remédio; em primeiro lugar, no caso de fortalecermos a mente através do belo enérgico, não estaremos imunes a um possível resíduo de dureza, que pode enfraquecer a receptividade, acabando por energizar a natureza bruta quando esse fortalecimento só seria desejável para a pessoa que já é livre. Em contraposição, na suavidade do segundo tipo de beleza, o homem pode incorrer no esmorecimento que, junto com a violência dos desejos, enfraquece o caráter, pode-se presenciar a “brandura degenerar em lassidão, a amplitude em superficialidade” (EE, XIV). Schiller também dá a entender que o desequilíbrio entre as diferentes belezas deixa seu rastro na história: em épocas de grande força e exuberância, dominadas claramente pela beleza enérgica, presenciamos a grandiosidade e o sublime andar ao lado das mais “horrendas irrupções da paixão”; em épocas refinadas podemos assistir uma degeneração da correção em vaidade, “desenvoltura em frivolidade, calma em apatia”.

Em suma, o homem deve ter, a um e mesmo tempo, características teoricamente antagônicas: força e grandeza de caráter, harmonia e graça. Esse é o objetivo da educação estética. O trabalho das belezas é simultâneo, portanto, afim de evitar possíveis episódios de selvageria, distensão ou barbárie. Em um mundo onde sua utopia fosse implementada, o homem seria verdadeiramente livre, e, dada sua correta disposição, não haveria necessidade de opressão.

Mas voltemos à questão do sublime, cuja inserção no conceito mais amplo de beleza apresentado na educação estética foi defendida: resta-nos explorar o sublime também de forma pragmática como pretende Schiller ao dividir a beleza em duas funções. O ponto de vista mais comum entre os intérpretes é o de que a beleza chamada enérgica seria o sublime. Para corroborar com esse ponto de vista temos algumas menções do próprio Schiller a respeito dos poderes de tal beleza: força de caráter, conscientização da razão e negação da sensibilidade, o que pode, como dito, endurecer o homem e cegá-lo para o necessário papel da sensibilidade no mundo. Márcio Susuki afirma: “aponta-se,

com plausibilidade, que a beleza suavizante corresponderia ao ‘belo’ e a beleza enérgica ao ‘sublime’” (EE, nota 58). Em carta ao príncipe de Augustenberg, Schiller explica: “o belo refina o filho rude da natureza e ajuda a elevar o homem meramente sensual a um homem racional”<sup>91</sup>; em outra carta ao príncipe, Schiller se refere a Ovídio em duas passagens que certamente o inspiraram para as duas categorias estéticas: 1) em concordância com a descrição de sublime, cita as *Cartas do Exílio (Epistulae ex Ponto)*, II, 9: “Terem aprendido fielmente as nobres artes abrandando os costumes e os livra da selvageria”. 2) em concordância com a beleza (suavizante), cita a *Arte de Amar (Ars Amatoria)*, III, 545: “Decerto, a arte abrandando o ânimo”. É o sublime que aprimora as desvantagens da bela educação, proporciona elasticidade ao homem refinado pela arte e unifica as virtudes da selvageria com as vantagens do refinamento. No entanto, ambas as passagens de Ovídio contêm o verbo ‘abrandar’, que seria mais apropriado para a beleza suavizante, com a diferença de que a primeira citação se refere a algo que “os livra da selvageria”, tarefa do sublime, pois a palavra selvagem é usada por Schiller para designar a tendência sensível em sua máxima potência. Essa duplicidade, quase uma mistura, entre as duas categorias, é perceptível ao longo das cartas, embora os escassos trabalhos que investigam a questão do sublime dentro da *Educação Estética do Homem* pareçam convergir para a beleza enérgica, conforme mencionamos. “É o papel do sublime afetar nossa razão de forma estimulante. É claro que o papel do sublime é, posteriormente, tido como a beleza enérgica” (BEISER, p.149). Nos propomos a questionar se, de fato, podemos atribuir uma solução tão simples para a ausência do termo sublime na obra de Schiller, uma vez que ele tanto falou sobre essa questão em outras obras, e também dele se ocupou em grande parte de sua obra literária. Por que chamar o sublime de beleza enérgica se ele poderia chamá-la de sublime, o que facilitaria a seus leitores a compreensão da educação estética e sua conexão com o restante de sua obra? Por que não propor a seu público a leitura de seus ensaios sobre o sublime e sobre o patético como apoio para a compreensão das epístolas como outros filósofos já o fizeram<sup>92</sup>?

Embora, na carta XVI, ele afirme que examinará “os efeitos da beleza suavizante no homem tenso e os efeitos da beleza enérgica no homem distendido” (EE, p.89) ele não

<sup>91</sup> Sabemos que, segundo o autor, a parte racional das belas artes é a sublime (de acordo com a descrição presente em seus ensaios acerca do sublime e do trágico); neste excerto Schiller faz uma descrição semelhante utilizando-se da palavra ‘belo’.

<sup>92</sup> Temos, como um pequeno exemplo, a recomendação de Schopenhauer, que demanda de seu leitor o conhecimento prévio de sua tese de doutorado (*A Quádrupla Raiz do Princípio de Razão Suficiente*) para então poder seguir com a leitura de *O Mundo como Vontade e Como Representação*.

apresenta comentários sobre a segunda nas cartas subsequentes e tampouco justifica o motivo de sua abstenção. As cartas XVII a XXVII originalmente estavam destinadas à revista *Die Horen* sob o título *Sobre a Beleza Suavizante – continuação das Cartas Sobre a Educação Estética do Homem*, o que implica que, diante da menção da palavra beleza a partir desse ponto do texto, devemos entender que seja o tipo de beleza que busca harmonia entre os impulsos. No entanto, a segunda parte vai mais além do que a descrição desse tipo de beleza, chegando mesmo a descrever movimentos da razão que correspondem ao sublime<sup>93</sup>, o que, talvez, tenha sido o motivo mesmo pelo qual Schiller acaba por desistir do título citado. A seção que logicamente seguiria dessa deveria chamar-se ‘Beleza Enérgica’, mas tal composição não foi realizada, e, para quem interpreta tal beleza como o sublime, não há falta de material, pois Schiller trata abundantemente dessa questão em outras obras. No entanto, como corrobora Beiser, “sua tentativa de resolver essa questão se prova umas das seções mais confusas das cartas” (BEISER, 148).

\*\*\*

Schiller trata a experiência estética como uma epistemologia. Tendo assumido para si a tarefa de demonstrar que existe uma ligação entre os sentidos e a razão e que tal ligação se dá em um estado intermediário (lúdico, estético), o autor apresenta sua dedução entre as cartas XIX e XXIII. As evidências de que funcionamos por duas vias opostas são lembradas e reforçadas em termos originários, quando o espírito humano é pura determinabilidade e ainda não foi afetado por qualquer dos dois impulsos. A partir de então seus sentidos são afetados, a matéria lhe provê de conteúdo, e o espírito se vê dotado de realidade. Nessas cartas, o autor trata da reciprocidade entre tais impulsos de forma mais aprofundada, associando o impulso sensível ao particular e contingente, enquanto o formal é universal e necessário. A citação a seguir exemplifica de forma clara o que Schiller quer dizer com a reciprocidade entre os impulsos:

Enquanto não determinamos um lugar no espaço não existe espaço para nós; sem o espaço absoluto, contudo, não determinaríamos um lugar. Enquanto não temos o instante não há tempo para nós; sem o tempo eterno, contudo, não teríamos a representação do instante. É somente pela parte que chegamos ao todo, é somente pelo todo que chegamos à parte. (EE, p.100, carta XIX).

---

<sup>93</sup> Como exemplo: “a beleza pode tornar-se um meio de levar o homem da matéria à forma, das sensações às leis” (EE, p.100).

Embora o filósofo afirme que a ligação entre formal e material se dá mediante a experiência estética, não se pode afirmar que é a beleza que “preenche o abismo que separa sensação do pensamento”, mas sim a própria faculdade autônoma do homem que, pela ação do pensamento, manifesta-se mediante os sentidos sem que deles dependa. O trabalho da beleza nessa equação é o de fornecer à faculdade do pensamento a liberdade que esta necessita para exteriorizar-se segundo suas próprias leis.

Por estarmos a tratar de impulsos, eles se esforçam em direções opostas naturalmente, atraindo-se por objetos opostos; nesse ‘empate’ entre forças iguais, há um duplo constrangimento que, por serem simultâneos, se suprimem. Nessa supressão o homem experimenta a liberdade.

O impulso sensível desperta com a experiência da vida (pelo começar do indivíduo) e o racional com a experiência da lei (pelo começar da personalidade), e somente agora, após os dois terem-se tornado existentes, está erigida a sua humanidade. (...) a oposição de suas necessidades dá origem à *liberdade*. (EE, XIX)

A questão da liberdade em Schiller, portanto, é uma via de mão dupla: somos livres através de nossa razão, conforme não nos submetemos aos ditames da sensibilidade; também somos livres através do equilíbrio (ou supressão) entre nossos impulsos primeiros. No primeiro caso a experiência estética facilitadora da liberdade é sublime, no segundo, bela. Resta compreender, no sistema schilleriano, em que momento se busca uma ou a outra, uma vez que a simples divisão entre enérgico e suavizante não pareceu satisfatória, e, principalmente, se elas podem ser complementares. Esse é o objetivo das próximas sessões.

#### 4.3. O PROBLEMA DA LIBERDADE

Ao longo as cartas XX e XXI Schiller conceitualiza sua ideia de liberdade pela harmonia, que representa, na verdade, a *supressão* recíproca de ambos. Esse momento de suspensão causado pela experiência estética se assemelha a um momento, uma experiência, na qual não estamos sob o domínio dos sentidos e tampouco sob o domínio da razão, mas sim em uma ‘terceira esfera’, uma espécie distinta de conhecimento (se se pode chamá-lo assim), que permite ao homem consciência plena de sua humanidade. Embora a experiência estética de Schiller esboce essa espécie distinta estado de ânimo, isso se deu sem que ele se visse livre do problema romântico da dualidade, fazendo com

que o desejado estado de suspensão seja, no mínimo, muito breve, senão impossível, pois seremos sempre sugados por nossos instintos originários. Conclui-se do que foi dito na carta XIX, que a liberdade só é possível quando o homem possui ambos os impulsos plenamente desenvolvidos (mas suprimidos). Diante do domínio de um em detrimento de outro, a liberdade falta, e não é difícil distinguir o momento em que um homem (ou a sociedade) está dominado por um dos impulsos em demasia, e, segundo Schiller, embora o desequilíbrio faça com que a liberdade seja perdida, ela pode logo ser recuperada: “ela tem de poder ser reconstituída por tudo aquilo que pode torná-lo (o homem desequilibrado, incompleto) *de novo* completo” (EE, p.105, grifo nosso). Tal oscilação é natural no movimento espontâneo da vida mundana. Por percorrermos um mesmo caminho repetidas vezes em direção à almejada harmonia, sabemos os passos necessários e podemos conhecer a ordem com que os diferentes estados de ânimo se interpõem. Durante alguns ‘estágios’ específicos desse pêndulo (que mais nos interessam) buscamos pela supremacia da razão sobre a sensação, a liberdade da experiência sublime.

Começamos por apontar a ordem primeira com que os impulsos agem sobre o homem: “sabemos que ele começa na mera vida para terminar na forma; que é primeiramente indivíduo e depois pessoa; que caminha das limitações à infinitude” (EE, p.105). O impulso sensível precede o impulso formal: diante do primeiro poder que domina o homem, a sensibilidade, o homem deve migrar para o estado do pensar, e “a necessidade física deve ser substituída pela necessidade lógica ou moral”. Ora, nesse momento do ‘desenvolvimento’ humano, percebe-se a necessidade da supressão do impulso sensível diante da determinabilidade do impulso formal. Schiller recomenda, em um primeiro momento, que o poder da razão controle o homem quando diz que “o homem não pode passar imediatamente do sentir ao pensar; ele tem de *retroceder um passo*, pois somente quando uma determinação é suprimida pode entrar a que lhe seja oposta” (carta XX, grifo do autor). Ora, a supressão do impulso sensível é a função da experiência sublime por excelência nas teorias schillerianas, temos então um primeiro momento dessa dança rumo à liberdade, em que o sublime se faz necessário, embora não seja mencionado.

A seguir, na mesma carta, o filósofo afirma que, após esse movimento de supressão do impulso material, “sensibilidade e razão são *simultaneamente* ativas” (ibidem). Deveriam estar, nesse momento do pêndulo, como as sentinelas de Ricardo Barbosa, em plena comunicação, mas longe do posto de controle. No entanto, parece ser um salto teórico a afirmação de que a supressão do impulso sensível faz com que razão e sensação estejam simultaneamente ativas: a experiência estética sublime suprime o



impulso sensível e desperta o impulso formal; e com o despertar do impulso formal, mesmo que o homem seja dotado de conteúdo material, está sendo guiado por sua razão, ou seja, razão e sensibilidade podem estar *simultaneamente ativas*, mas não *igualmente ativas*, portanto ficamos sem o elemento da reciprocidade. Uma possível interpretação para esse problema é que a experiência estética provoque, de fato, um momento de suspensão de ambos, como dissemos, uma ascese, onde o homem reprime sua sensibilidade para tomar conhecimento de suas faculdades racionais, e que a repressão de uma ocorra antes do despertar da outra, deixando um entrementes estético que seria a tão buscada reciprocidade. Mas como podemos ter certeza de que a experiência estética tratará de, primeiramente, suprimir o impulso sensível, para que haja um momento vazio anterior ao despertar do impulso formal? Somente diante da suposição de uma *ordem correta* dos acontecimentos faz sentido dizer que o homem se encontra na “disposição intermediária, em que a mente não é constrangida nem física nem moralmente, embora seja ativa de dois modos” (EE, XX). Ademais, uma vez que o impulso formal se instaure, existe o caminho de volta ao centro, de supressão da razão em prol da sensibilidade. A experiência estética tem o poder de suprimir também o impulso formal para percorrer o caminho inverso? Interpretamos, portanto, a carta XX como problemática, carecendo de alguns degraus que são preenchidos segundo a especulação de cada leitor. A solução dos problemas apontados leva diretamente à resposta para o caminho prático rumo à liberdade, ou seja, trata-se de uma questão fundamental.

Trabalhando em uma solução para esse problema, vemos que é importante lembrar que a experiência estética não ‘educa’ moralmente no sentido literal da palavra. Tratamos desse pormenor quando da sessão 2.2 do capítulo II desse trabalho: Schiller nos mostra no texto *Sobre o Patético* que até mesmo um homem vil pode nos despertar para o sublime, ou seja, nos levar ao estado estético, diferentemente de um estado racional que julga o certo e o errado de uma ação. Pois bem, levemos esse ponto em consideração nas cartas, pois a proposta de Schiller é, justamente, um estado onde a sensibilidade e a razão não possuem qualquer legislação: se a experiência estética do sublime leva o homem rumo ao impulso formal, é por combater a selvageria e escravidão que os apetites podem provocar e não por ensinar-lhe leis de virtude. O duelo de um herói trágico contra seus desejos mais urgentes (seja ele repleto de benesses, seja ele um assassino) lhe proporciona força, personalidade e autonomia. O que tal experiência sublime provoca é o *estado estético* e não o estado lógico-racional. Ora, esse estado pode ser chamado, então, de ‘posto vago’, e as sentinelas estão de folga, *livres*.

A beleza não oferece resultados isolados nem para o entendimento nem para a vontade, não realiza, isoladamente, fins intelectuais ou morais, não encontra uma verdade sequer, não auxilia nem mesmo o cumprimento de um dever (...). Pela cultura estética, portanto, permanecem inteiramente indeterminados o valor e a dignidade pessoais de um homem, à medida que estes só podem depender dele mesmo, e nada mais se alcançou senão o fato de que, a partir de agora, tornou-se-lhe possível pela natureza fazer de si mesmo o que quiser – de que lhe é completamente devolvida a liberdade de ser o que deve ser. (EE, 110)

Dessa forma vemos que, tanto diante da experiência sublime quando o homem está dominado por seu impulso material, quanto diante da experiência da beleza quando o homem está endurecido pelo impulso formal, o homem é levado ao mesmo estado. O caminho é distinto e o destino é o mesmo. Façamos o seguinte paralelo: a sentinela sensível está no posto de comando e é suprimida pela experiência sublime: temos um estado estético; ou a sentinela formal está no posto de comando e é suprimida pela experiência suavizante: também temos um estado estético, dessa vez percorrendo o caminho de volta. Portanto, distinguir entre o despertar da *razão* de uma experiência sublime e o despertar do *entendimento*, voltado para as ciências, a Filosofia ou a matemática, é essencial para que possamos compreender a experiência estética como um todo.

#### 4.4. DA TEORIA DO CONHECIMENTO À EDUCAÇÃO ESTÉTICA

Para diferentes momentos da experiência humana, como o domínio de um dos impulsos somente, ou do equilíbrio, ou até mesmo diante da distensão causada pela beleza, Schiller dará um nome diferente. Esse momento das cartas esclarece sobremaneira a tentativa do autor de explicar a supressão dos impulsos nas cartas que tratávamos a pouco. Schiller procura exemplificar a difícil tarefa que assumiu de encontrar um momento de comunicação entre racionalidade e sensação. “Como Kant, Schiller defendia a autonomia das esferas estética, teórica e moral – o que tornava decisivo o problema de como elas se comunicam entre si e reagem sobre a vida cotidiana”<sup>94</sup>. Se falamos de um indivíduo cindido, também podemos tratar a sociedade como um organismo cindido: de um lado encontramos aqueles que vivem atados às amarras das necessidades mundanas, sujeitando-se às mais diversas formas de prisão sensível e tutela, de outro lado percebemos a camada da sociedade que vive segundo os ditames de um conhecimento

<sup>94</sup> BARBOSA, R., *Schiller e a Cultura Estética*, Rio de Janeiro 2004.

superficial do que pretendia a *Aufklärung*<sup>95</sup>. A utopia de Schiller procurará o homem unificado e uma sociedade formada por homens unificados, ou seja, livres. A partir da liberdade estética, há de se construir uma liberdade política. Se a tarefa da educação estética é a de unificar o sujeito em seu interior, é preciso investigar quais são os possíveis estágios nos quais cada indivíduo pode se encontrar. “Podem-se distinguir três momentos ou estágios de desenvolvimento que tanto o homem isolado quanto a espécie têm de percorrer necessariamente e numa determinada ordem, caso devam preencher todo o círculo de sua destinação” (EE, p.123).

Primeiramente temos o estágio do indivíduo dominado pelo impulso sensível, chamado por Schiller de *selvagem*. Como já foi comentado, uma boa ‘receita’ ao homem selvagem é a experiência sublime, que o fará suprimir o ímpeto de seu instinto. A seguir o homem dominado pelo impulso formal, suprimindo o impulso sensível de forma exacerbada, chamado de *bárbaro*, é capaz das mais terríveis atrocidades em nome da razão, pois carece daquilo que o faz humano, a conjunção dos dois impulsos, a empatia, a graça. Aqui a experiência estética deve ser de outra natureza, deve devolver o homem à sua natureza sensível, suavizando-o. Mas imaginemos ainda um homem culto, versado nas belas artes, e dominado pelas indulgências de uma vida onde o valor está no gosto. O afrouxamento da moral que tal vida pode acarretar é ainda uma terceira alternativa: nem selvagem, nem bárbaro, o homem *distendido* precisa lembrar-se de sua moralidade, necessita tencionar sua corda. Aqui o conceito de sublime e de beleza enérgica de fato se aproximam, compartilhando a ideia de *força* de caráter. Uma pequena receita para os males do mundo, que pretende responsabilizar, acima de tudo, o artista.

Schiller expressa o ‘caminho estético’ que o homem, como espécie, percorre a partir da carta XIV. Assim como Rousseau, o autor ingressa em especulações acerca do homem no estado de natureza, admitindo que esse ser originário não é passível de testemunho, mas trata-se apenas de uma ideia de que se utiliza para desenvolver o argumento. Tal estado primeiro seria puramente sensível, como comentamos anteriormente, em contato imediato com o mundo a seu redor, voltado para a satisfação de seus desejos bem como de seus mais básicos instintos. Na mais completa ignorância, o homem não pode ter consciência do outro em si, tratando seus semelhantes com a mesma selvageria voraz com que vive seus dias. “Desconhecendo a sua própria dignidade humana, ele está longe de honrá-la nos outros”. Pelo fato de o homem em estado de

---

<sup>95</sup> Segundo definição apontada por Ricardo Barbosa como “a máxima do pensar por si mesmo, livre de toda tutela, de toda heteronomia” (*Schiller e a Cultura Estética*).

natureza, puramente sensível, se tratar apenas de um conceito, na realidade sabemos que mesmo entre os sujeitos mais ‘brutos’, haverá vestígios de razão, e também entre os homens mais cultos podemos presenciar momentos controlados por sua animalidade.

É próprio do homem conjugar o mais alto e o mais baixo em sua natureza, e se sua *dignidade* repousa na severa distinção entre os dois, a *felicidade* encontra-se na hábil supressão dessa distinção” (EE, p.125, carta XXIV, grifos do autor).

A passagem citada nos fornece duas informações importantes: primeiramente ela associa a dignidade à racionalidade, e a felicidade ao equilíbrio entre razão e sensação. Em segundo lugar ela demonstra a importância que Schiller atribui à razão prática, à moralidade (que, mais uma vez, define como dignidade). Schiller já havia dedicado toda uma obra à questão da graça e da dignidade <sup>96</sup>, que está intimamente ligada com o pensamento que defendeu ao longo da última década do século XVIII (o mesmo acontece com todos os seus textos dessa época, que compõe uma unidade teórica coesa). A importância atribuída à dignidade humana resgata a participação do sublime na educação estética, uma vez que é nessa categoria que a dignidade se mostra em seu esplendor, exemplarmente. Existe uma distinção muito clara entre o estado sensível, o estado racional e o estado estético (o equilíbrio pela supressão), e Schiller nos apresenta aqui uma possível hierarquia, que contraria o que vinha afirmando até então nas epístolas: “No estado *físico* o homem apenas sofre o poder da natureza, liberta-se deste poder no estado *estético*, e o domina no estado *moral*” (carta XXIV). Devemos interpretar que a liberdade do belo é apenas uma etapa da liberdade da razão ou vice-versa?

A despeito do surgimento dessa dúvida, temos de estudar cada indivíduo, cada sociedade, para sabermos de suas necessidades estéticas. A recomendação para cada um é um tipo diferente de beleza. Segundo Schiller, a beleza suavizante acalma o ímpeto do homem tenso enquanto a beleza enérgica anima e fortalece o caráter do homem distendido. Tanto o selvagem quanto o bárbaro estão inseridos pelo autor no que chamamos ‘tenso’. É curioso que Schiller não tenha sugerido que a experiência estética mais adequada para que o homem selvagem caminhe rumo a uma destinação racional seja a beleza enérgica, mas sim a beleza suavizante. Por esse motivo, na sessão anterior, a associação necessária do sublime com o enérgico não foi possível segundo nossa leitura

<sup>96</sup> É nessa obra, *Sobre Graça e Dignidade (Über Anmut und Würde)*, de 1793, que Schiller desenvolve a ideia de ‘bela alma’, ou seja, do homem chamado estético, que pratica seu dever conforme ditado pelo imperativo categórico, mas de forma espontânea, por inclinação.

das cartas. Em uma análise pormenorizada, essa posição parece carecer de justificativa, além da simples afirmação de que “o homem moral sempre partirá do homem estético e nunca do homem físico” (EE, XXIV), em outras palavras, existe uma ordem a seguir: (1) homem sensível, (2) homem estético, (3) homem moral. Tal ordem contradiz algumas afirmações de Schiller quanto à liberdade buscada nas cartas, pois o homem moral é aquele que constrange a sensibilidade no lugar de harmonizar-se com ela. Essa afirmação deixa ao intérprete margem para julgar que, dentre as duas liberdades propostas por Schiller, a sublime é mais desejável, mais difícil de alcançar e deve ser precedida pela liberdade da beleza suavizante, que promove o estado estético (de equilíbrio), favorecendo um florescer da moral, que seria o objetivo final. A concordância de Schiller com os preceitos expressos na *Crítica da Razão Prática* são sua raiz, e ao longo de todo o seu trabalho, embora o filósofo busque maior aceitação dos afetos em sua antropologia, é sempre à moral kantiana que retorna. “É das tarefas mais importantes da cultura, pois, submeter o homem à forma ainda em sua vida meramente física e torna-lo estético até onde possa alcançar o reino da beleza, pois o estado moral pode nascer apenas do estético” (EE, XXIV), e ainda, “não existe maneira de fazer racional o homem sensível sem torná-lo antes estético” (EE, XIII); o que significa que quando nos movemos de um extremo ao outro do pêndulo, passamos necessariamente pelo meio, e o homem na posição do meio é chamado homem estético. Ademais, o homem sensível, quando passa a se mover para o sentido oposto, tem como missão trocar uma determinação passiva por uma ativa, material por formal, o que quer dizer que o estímulo estético terá de provê-lo de forma, ou seja, de *razão*. “O passo do estado estético para o lógico e moral (da beleza para a verdade e o dever) é, pois, infinitamente mais fácil que o do estado físico para o estético (da vida meramente cega para a forma)” (EE, p.118, carta XXIII).

Próximo ao final de sua obra o autor nos apresenta novas conclusões díspares com a ideia de harmonia entre os impulsos, e mais próximas do conceito de sublime, onde o objetivo último é, justamente, a moral. A dificuldade de interpretação das cartas XIX a XXIII, portanto, é a de diferenciar o *impulso formal* do *homem moral*, dado que a moral tem sua origem na razão prática<sup>97</sup>. Em alguns momentos Schiller parece exaltar a moral como o objetivo último, e em outros momentos ele explora as consequências problemáticas de uma racionalidade exacerbada (oferecendo o exemplo do homem

---

<sup>97</sup> O impulso formal deveria levar o homem ao encontro de sua moralidade, mas, ao mesmo tempo, em condições adversas, ele pode ser levado a empenhar-se por uma ‘matéria inesgotável’ ao invés de buscar abstrair-se dela.

bárbaro) e a falta da humanidade que somente a comunhão do homem com seus impulsos sensível e formal simultaneamente é capaz de apresentar. Para encontrarmos uma resposta para informações aparentemente contraditórias devemos compreender que:

Embora o verdadeiro sentido dessa exigência<sup>98</sup> seja arrancá-lo aos limites do tempo e fazê-lo ascender do mundo sensível ao mundo ideal, ela pode leva-lo, em consequência de um mal-entendido (difícil de evitar nesta época de sensualidade predominante), a visar à vida física, lançando o homem, em vez de torna-lo independente, na mais terrível servidão (EE, p.125, carta XXIV)

Visto dessa forma, a afirmação de que o homem só pode vir a ser moral se, primeiramente, for estético, se faz compreender. Uma vez sob a tutela do impulso sensível, a razão no homem apenas apregoá-lo-á a uma busca pelo absoluto na esfera contingente do mundo material, pois ainda não está preparado para a liberdade. Aqui se encaixam muito bem os vilões das grandes tragédias, impetuosos, de vontade inabalável, porém a serviço da matéria, em outras palavras, bárbaro. Os exemplos usados pelo próprio autor são os sistemas de busca pela felicidade como, por exemplo, epicuristas e estoicos. O absoluto e ilimitado que busca a razão nesses casos, pretendem a perpetuação de um desejo do impulso sensível, o de ser feliz, o que pode causar enganos causados pela sensibilidade, que ainda não foi neutralizada. Seja o indivíduo um ‘animal irracional’, selvagem; seja o indivíduo um ‘animal racional’, bárbaro, ele ainda não é *homem*, pois nos dois casos “o princípio dominante é material. A liberdade como destinação do homem, portanto, é a libertação de ambos os impulsos, uma vez que a própria palavra impulso se antagoniza com a palavra liberdade.

Por um caminho tortuoso percebemos a partir da carta XXIV que o impulso formal, na maior parte das vezes, está a serviço o impulso sensível, que é o impulso animal por excelência, a antítese da liberdade. Ora, se o afastamento dos apetites nos leva à liberdade, estamos, afinal, a discorrer sobre a mesma liberdade trabalhada nos textos sobre o sublime. No entanto, ainda temos uma questão epistemológica a resolver: sobre a supressão de *ambos* os impulsos para se atingir a liberdade. Parece haver, no impulso lúdico, não apenas uma tendência, mas um estado que se deseja encontrar e permanecer (o que já foi tido como apenas ideal). Esse estado não estaria sob os ditames da dualidade enfrentado por Schiller, e, no entanto, o filósofo falha em descrevê-lo, talvez, justamente, por se tratar de um estado inalcançável.

---

<sup>98</sup> A razão exige o absoluto.

A experiência sublime na educação estética possui a função de libertar a razão de trabalhar em prol dos sentidos, frustrando-os. É aqui que esse trabalho defende o uso mencionado por Schiller da tragédia<sup>99</sup> como educação, pois “na medida em que dá forma à matéria e enquanto a dá, está a salvo de seus efeitos; pois nada pode ferir um espírito a não ser aquilo que lhe toma a liberdade” (EE, p.130, carta XXV). A diferença entre a razão do homem estético e a razão do homem bárbaro, apesar de ambos dominarem a sensibilidade é que o primeiro se encontra na categoria de ‘animal racional’, carecendo da dignidade moral do *sair de si*. Se, em nome de um ideal racional, é desobedecida a lei moral, se falta-lhe pensar no lugar de todos os demais, o homem não é verdadeiramente livre como se pretendia. “À pergunta: ‘Em que medida é admissível existir aparência no mundo moral?’, a resposta deve ser sumária: na medida em que a aparência for estética” (EE, p.137, carta XXVI). Quanto à definição de aparência estética, o próprio Schiller nos dá a resposta: “a aparência é estética somente quando *sincera* (renunciando expressamente a qualquer pretensão à realidade) e quando *autônoma* (despojando-se do apoio da realidade)” (ibidem). Deduzimos, a partir dessa exposição, que o homem bárbaro é dominado por sua razão sem que antes tivesse seguido a ordem proposta por Schiller de, antes de enveredar-se pelos caminhos da racionalidade, ter suspenso ambos os impulsos na experiência estética, portanto encontramos aqui o porquê de Schiller ter afirmado a ordem desejada dos acontecimentos, conforme vimos anteriormente. Além da ordem dos fatores, que nesse caso altera o produto, mais uma vez o autor nos mostra sua origem kantiana, reafirmando que a contemplação do belo deve ser desinteressada para ser válida. Uma vez que, diante do desinteresse, existe uma chance de encontrarmos universalidade, arriscamos dizer que é possível formular um projeto de educação para o belo e o sublime: se todos possuímos a habilidade da contemplação e reflexão estética, todos estaremos sujeitos a seus efeitos.

No entanto, antes de propor um plano de ação para que a educação estética ocorra, de fato, na prática, Schiller abandona seu projeto para voltar-se a produção artística (o que não deixa de ser um dos momentos da prática da educação estética), mas é indiscutível sua crença no poder reformador da arte, do belo e do sublime. No caso do sublime isso fica ainda mais claro, uma vez que temos acesso aos textos aqui examinados

---

<sup>99</sup> Um estilo específico, schilleriano, de tragédia, que aponta a luta do herói contra o mundo sensível. Tragédias em cujo herói é a vítima inocente de um destino cruel não expressam a supressão dos apetites, a liberdade. Schiller apresenta essa proposta nos textos *O Teatro Considerado como Instituição Moral e Acerca da Arte Trágica* (ambos de 1792).



que desenham o caminho rumo à ‘reforma’ promovida pela experiência artística desde seus primórdios, inspirados na filosofia kantiana, até a conexão entre a arte sublime e a tragédia e, por fim, a explicação de como (e porquê) a tragédia opera nas faculdades humanas, que tratamos no capítulo II. Nas cartas sobre a educação estética Schiller procura dar um passo além, afirmando o benefício do estado estético na sociedade.

#### 4.5. LITERATURA E PRÁTICA POLÍTICA

*Quando o artesão conserta o mecanismo do relógio, deixa que a corda se acabe; o mecanismo vivo do Estado, entretanto, precisa ser corrigido enquanto pulsa, as engrenagens são trocadas enquanto giram. (EE, carta III)*

Voltando às primeiras cartas, vemos o filósofo falar do Estado, e após leitura do centro de seu sistema, compreendemos com mais facilidade que a organização de uma sociedade deve levar em conta o homem como coletividade, como espécie, sim, mas também seu lado subjetivo e específico. A generalização pode levar à barbárie, o aleatório à selvageria e o reinado do gosto ao distendimento.

Procurando alguns exemplos ao longo da história, voltamos ao caso da França revolucionária, um regime formado por ‘animais racionais’, o que levou à desconsideração do homem em sua humanidade, racional e sensível, formal e material. Ignorar a importância da matéria nessa equação, confere o pouco valor que se dá ao indivíduo, que pode pagar um alto preço em nome de um ideal. Esse exemplo possui muitos outros paralelos na história, com especial ênfase para totalitarismos ideológicos: muito se justifica em nome de uma causa. Por outro lado, se voltarmos ao período anterior, também na França, veremos os abusos da corte do Rei Sol, e ainda mais, os da corte de seu sucessor, Luís XV, o Bem-Amado. Voltada para as artes, o intelectualismo, os prazeres e os caprichos, ocorreu à sociedade francesa o afrouxamento de caráter mencionado por Schiller. Uma sociedade formada por indivíduos distendidos na aristocracia acaba por gerar a selvageria na plebe que, diante da fome e do descaso causados por esse estado de coisas, não tinha meios para sair de sua animalidade. Uma vez não atendidas as necessidades mais elementares de sobrevivência, não existe saída para o domínio da tendência material. Finalmente, como é de costume entre os românticos, Schiller eleva a sociedade grega clássica à posição de exemplo a ser seguido, e acredita que “a natureza grega desposou todos os encantos da arte e toda a dignidade da sabedoria sem tornar-se, como a nossa, vítima dos mesmos” (EE, VI). O filósofo segue

desfilando elogios aos gregos ao longo de toda a carta VI, e também o fará em sua obra *Poesia Ingênua e Sentimental*, afirmando que “o grego recebia suas forças da natureza, que tudo une, enquanto o homem moderno as recebe do entendimento, que tudo separa”. A despeito de sabermos que os românticos construíram em suas mentes uma nova Grécia, idealizada e perfeita, a noção de natureza em oposição ao entendimento é uma boa forma de expressar o que nos separa de uma sociedade equilibrada.

A partir dos exemplos citados, vemos que o Estado acaba por refletir a relação do homem consigo mesmo; observando “para com eles a mesma relação em que estes estão para si mesmos e só poderá honrar-lhes a humanidade subjetiva no mesmo grau em que ela estiver elevada à humanidade objetiva” (EE, IV). Tal afirmação nos leva ao problema do círculo apontado por Fichte: se o homem precisa estar no estado de ânimo ideal (livre) para que o Estado o reflita, ao mesmo tempo é preciso que o Estado lhe ofereça condições para que tal estado de ânimo se instaure, o que não seria possível em uma sociedade formada por indivíduos desequilibrados. É importante apontar que Schiller não ignora esse problema, e que a solução oferecida por ele é o trabalho do *artista pedagogo e político*. Esse conceito é explicado em oposição ao artista chamado por Schiller de ‘artista do belo’, que representa o artista no sentido tradicional da palavra, pinta e esculpe, compõe e escreve, e tem em sua atividade um fim em si mesma; tal artista, para dar a forma de seus fins à matéria da qual dispõe, não hesita em fazer-lhe violência; ao contrário, o artista político tem como matéria o homem, portanto, não lhe faz violência para dar-lhe forma, fazendo do homem “ao mesmo tempo seu material e sua tarefa” (EE, IV). Schiller implica a si mesmo na função de artista político, pensando sempre em dar forma ao homem ao proporcionar-lhe a experiência estética mais indicada para a liberdade.

Por conta de sua função política, o autor mantém coerência entre seu trabalho literário e seus textos filosóficos. À categoria do sublime são dedicadas, especialmente, as tragédias, conforme seu texto *Sobre o Patético*. O autor busca em seus heróis trágicos o ser livre que deseja fundar com a educação estética, e, no desenrolar de suas histórias, o destino age apenas como catalisador de decisões livres a serem tomadas por seus personagens. Tragédias em que apenas o destino comanda, como *Édipo Rei*, não são sublimes para Schiller, não investem na força de vontade do herói, não lhes confere liberdade de ação. Até mesmo Goethe, para citar um exemplo mais próximo de Schiller, em determinados momentos de sua obra, faz do destino a força motora da história. É o

caso, por exemplo, de *Afinidades Eletivas*, onde um simples acidente traz o clímax, e acaba por definir o restante da história, conduzida, portanto, pelas peripécias das moiras.

Para melhor defender sua posição, portanto, é na arte literária que Schiller está em seu elemento, e aqui seu pensamento flui, livre das amarras teóricas. Algumas ideias básicas de sua filosofia, como a luta entre a razão e a sensibilidade, a liberdade moral ou a epifania estética, são nítidas e de fácil localização em sua obra literária, o que faz com que seja essencial para o intérprete do pensamento de Schiller que se transite por ambos os meios com que o autor produz sua obra. Poemas e tragédias transmitem essas ideias antes e depois de sua fase filosófica, na última década do século, e o interesse do dramaturgo pela filosofia estava tão somente em definir o espaço ideal para o artista e a arte da sociedade que desejava para seus iguais.

É por esse motivo que, em alguns momentos ao longo das cartas, Schiller se empenha para explicar filosoficamente o que o poeta há muito já conhece. Em algumas passagens bem-sucedido, em outros um tanto confuso, o autor deixa transparecer a dificuldade de exprimir sua ideia em um sistema epistemológico rigoroso. Em muitos momentos ele extrapola o filósofo e, como poeta, fala sobre o coração, sobre a empatia, sobre um tipo de conhecimento que vai além da razão (meandros em que faltam recursos ao discurso teórico) e sobre a inclinação em se praticar o dever. Até esse momento da história da filosofia, em especial diante de Immanuel Kant, do Iluminismo e dos sistemas do Idealismo alemão, o poeta carece de liberdade para expressar seus mais íntimos anseios de artista. Ao contrário de Schiller, alguns filósofos alemães romperam barreiras importante da produção filosófica: como, por exemplo, alguns românticos<sup>100</sup>, e, mais tarde Nietzsche, inaugurando um período de maior liberdade de expressão. Entretanto, uma vez que Schiller assume para si a jornada de “superar Kant de forma kantiana”, como ele mesmo afirma, ele opta pelos rigores de um sistema filosófico aos moldes iluministas.

#### 4.5.1. Tragédias e poemas

*Porque a verdadeira poesia, a poesia completa, está na harmonia dos contrários.*<sup>101</sup>

<sup>100</sup> Como, por exemplo, Novalis e seu *Idealismo Mágico*, e Hölderlin com sua poesia. Ambos também intentaram, de forma menos ortodoxa, a execução de uma obra com fins pedagógicos: *Heinrich von Ofterdingen*, romance filosófico de Novalis, publicado em 1802, foi deixado incompleto pelo autor, mas ainda assim tornou-se o símbolo do *Sehnsucht* romântico; e *Hiperion* (Hölderlin, 1797).

<sup>101</sup> Hugo, V., *Do Grotesco e do Sublime – Prefácio de Cromwell* de 1827, São Paulo, 2014.

A principal característica das tragédias schillerianas coincide com uma das características do sublime: o texto deve se voltar para o conflito interno do personagem, o contexto é simples, há uma tentativa de aproximação da história com a vida burguesa da época. Ademais, como um dos principais membros da *Sturm und Drang*, Schiller carrega suas primeiras obras de sentimentalismo. Há uma mudança entre a produção da juventude e a produção artística posterior à fase filosófica: com o pensamento mais maduro, o romântico se volta ao classicismo, e repele formas extremas de sentimentalismo, procurando evitar que se incline em direção aos apetites. Os personagens da terceira fase são repletos de dignidade – não só para o *gran finale*, como acontece com os heróis da primeira fase, mas durante toda a duração do drama. Essa escolha criativa é defendida quando o autor desfila elogios à *Ifigênia* de Goethe, que substitui a astúcia da personagem de Eurípedes com os nobres sentimentos da liberdade. Segundo Roberto Machado, “Schiller observou, a meu ver com muita propriedade, que ela é impregnada de casuística moral e que sua originalidade se deve ao fato de sua ação se passar no coração, no nível dos sentimentos –, é porque a postura moral de Ifigênia promoverá a paz entre os dois opositores”.

Quanto à poesia, a diferença entre as duas fases é semelhante, como nos mostra Lesley Sharpe, “a linguagem usada em sua poesia tardia é controlada e limpa em comparação com os excessos de seus versos de juventude”<sup>102</sup>. As comparações entre Schiller e Goethe, por exemplo, giram sempre em torno do domínio da letra no primeiro e do espírito no segundo, “o próprio Schiller confessou que o trato com a teoria estética vinha deixando marcas na espontaneidade de sua fantasia” (BARBOSA, p.51). Schiller luta contra a comoção uma vez que a arte deve nutrir a razão prática, “sempre que se aproximar demasiado do afeto original, poderá ela exceder-se a tal ponto que faça preponderar a dor” (SCHILLER, *Acerca da Arte Trágica*). Uma vez esclarecidas as questões relacionadas ao estilo poético de Schiller, devemos lembrar que o presente trabalho não pretende adentrar em profunda análise literária, mas sim procurar sinais das teorias estéticas em versos e tragédias.

Encontramos nos irmãos Moor, em *Die Räuber*, personagens que ilustram de as ideias do homem selvagem e do homem bárbaro, refletindo as fraquezas de cada impulso. Karl Moor, um nobre a levar a vida de um fora da lei, líder dos bandoleiros, vive segundo seus mais imediatos impulsos selvagens e abandona o pai e o irmão mais novo na

<sup>102</sup> SHARPE, L., *Schiller. Drama, Thought and Politics*, Cambridge Studies in German, Cambridge, 1991.

propriedade da família. Franz Moor, o filho que executa os mais duros deveres na propriedade da família, planeja, aos moldes de *Rei Lear*, a morte de seus parentes. “Ah sim, mas e o seco, o frio e duro Franz, ou qualquer que seja o titulozinho que me quiseram impingir aqueles que vos pintaram os contrastes entre ele e eu, (...)”<sup>103</sup>. *Die Räuber* apresenta, também, um final sublime ao mostrar a tomada de consciência de Karl e seu sacrifício. A mente de um Schiller de dezoito anos já propunha o teatro como instituição moral desde sua primeira obra, e o personagem do bandoleiro representa tudo o poeta propôs em *Sobre o Patético*, mostrando-nos, com seus deslizos, a grandeza estética. Por ocasião da primeira encenação de *Os Bandoleiros*, Schiller escreve uma breve mensagem a seu público, e diz a respeito do jovem Moor: “Atrocidades se juntavam a atrocidades, despencavam de abismo em abismo, vivendo todas as profundezas do desespero..., mas elevado e venerável, foi grandioso e majestático na desventura e através da desventura melhorado, trazido de volta à excelência”.

BANDOLEIRO MOOR – Não que eu acredite que a justiça não me acharia a tempo, se as forças superiores assim o quisessem. Mas ela quer me surpreender no sono, me alcançar na fuga ou me abraçar com violência e espadas, e aí estaria perdido também o meu único mérito, ou seja, o de me entregar voluntariamente à morte por ela.

Em seu ensaio *Acerca do porquê nos entretêm objetos trágicos*, Schiller indiretamente fala sobre a desventura de Karl Moor: “Quer o homem virtuoso perca voluntariamente a sua vida, a fim de agir de acordo com a lei moral, quer o criminoso, sob a coação da consciência, destrua sua vida com as próprias mãos, a fim de punir em si mesmo a violação daquela lei: o nosso respeito pela lei moral ascende a um mesmo e elevado grau”.

Uma história de redenção será sempre sublime para Schiller, mediante um sacrifício; em *O Teatro considerado como instituição moral* ele afirma: “são moralmente sublimes o arrependimento e a autocondenação”. Em *Kabale und Liebe*, embora vejamos o casal protagonista sofrer seu trágico destino mesmo mantendo sua dignidade desde o princípio, como uma espécie de *Romeu e Julieta* schilleriano, ainda podemos presenciar uma tomada de consciência semelhante à de Karl na figura de Lady Milford, concubina do príncipe. Enriquecida por meios ilícitos, tira proveito de sua situação para casar-se

<sup>103</sup> SCHILLER, F., *Os Bandoleiros*, trad. de Marcelo Backes, Porto Alegre, 2001. Primeiro Ato.

com jovem Ferdinand von Walter, enamorado de Luise. Lady Milford abdica de seu amor, doa todos os seus bens aos menos afortunados, e desaparece ao final da história.

LADY MILFORD – Lhes deixo, meus filhos!... Lady Milford já não existe, e Joana Norfolk é pobre demais para pagar suas dívidas. Que meu caixa distribua entre vós seus fundos... Este palácio pertence ao duque... O mais pobre de vós sairá daqui mais rico que sua senhora”<sup>104</sup>.

Ainda em visita ao trabalho de juventude, já está presente a busca pelo ponto de encontro entre sensível e suprassensível, mais tarde trabalhado como sublime. Sharpe identifica essa tendência da seguinte maneira: “Schiller nos apresenta poemas em vários estilos, mas ele também nos apresenta vários estilos em um só poema. Isto é particularmente evidente em sua escolha de vocabulário. (...) o que deriva, em parte, das experimentações de Schiller com a ideia neoplatônica de correspondência entre os reinos físico e o espiritual”. No excerto a seguir, vemos o poeta tratar dessa correspondência em forma de oposição, utilizando pares como tortura e delícia, dor e paraíso, que fazem parte do universo conflitante do sublime.

Torturas da delícia – dor do paraíso!  
O sangue corre mais forte para o coração oprimido  
Como soldados para a batalha,  
A natureza, a finitude esquecida  
Se aventura a desafiar entidades superiores,  
Pairando sobre as águas de Acheron.<sup>105</sup>

Quando deixa a filosofia para se dedicar novamente à literatura, Schiller mantém-se fiel aos seus objetivos como artista, suas tragédias permanecem repletas de disputas interiores e sacrifícios, e podemos sempre encontrar aquele momento que se denomina sublime, onde o personagem encontra sua liberdade. No caso de *Maria Stuart*, o drama histórico, a protagonista chega mesmo a dizê-lo com todas as letras, quando, após muitas tentativas, não pode mais evitar que rainha Elizabeth decretasse sua morte. É com o conflito interior tipicamente schilleriano que ela encontra seu destino, por fim tomando a consciência de que sua dignidade não está manchada. “A melhor ilustração da concepção schilleriana do trágico é sem dúvida sua peça *Maria Stuart*, de 1800. (...), *Maria Stuart*

<sup>104</sup> Schiller, F., *Intriga y Amor*, In: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bk000118.pdf>. Tradução nossa.

<sup>105</sup> Schiller, F., „Die Seeligen Augenblicke an Laura“, In: *Anthologie auf das Jahr 1782*, Stuttgart, 1973. Tradução nossa.

não se curva perante à todo-poderosa rainha da Inglaterra pedindo-lhe perdão por um crime que não cometera” (MACHADO, p.132).

MARIA STUART – Alegrar-vos comigo, pois chegada  
É a hora de acabar meu tormento,  
De me desatarem as cadeias,  
De se abrir o meu cárcere e contente,  
Sobre as asas dos anjos, voar minh'alma  
Para o mundo da eterna liberdade.<sup>106</sup>

Por fim, em uma das cenas mais icônicas dos dramas teatrais de Schiller, temos uma obra com fins políticos, e, na figura de Guilherme Tell, um dos heróis mais destemidos. Não se trata de uma tragédia, mas sim de uma vitória da liberdade sobre a tirania. Entretanto, o herói é posto à prova e deve mostrar sua consciência moral: enquanto é dever do cidadão obedecer ao seu senhor, também é dever do homem seguir valores irrefutáveis de sua razão, pois “a vontade do homem é plenamente livre; nenhum constrangimento físico pode intervir nesse direito régio de sua pessoa” (EE, IV). Partindo de princípios liberais de acordo com os quais o Estado não pode interferir na atividade dos cidadãos, Schiller coloca seu personagem em uma situação inimaginável, desvendando as batalhas do homem moral em um mundo sem liberdade. Deixemos que o autor reconte esse momento da história em excertos selecionados:

VICE-REI – Tell, desde que tu podes acertar uma maçã há cem passos, deves provar tua pontaria em minha presença. Pegue seu arco – leve-o contigo e prepara-te a acertar uma maçã colocada sobre a cabeça de teu filho. Mas aconselho-te que mires bem, e que acerte a maçã de primeira, pois se erras, pagas com a vida. (*Todos manifestam horror*).

(...)

WALTHER – Avô, não te ajoelhes para esse homem mau! Digam-me, onde devo colocar-me? Nada temo, meu pai pode acertar pássaros em pleno voo, não errará agora, quando pode ferir seu filho.

(...)

(*Tell, terrivelmente agitado, com as mãos trêmulas, os olhos alternando entre o vice-rei e o céu. De repente retira uma segunda flecha de sua aljava e a prende ao cinto. O vice-rei observava todos os seus movimentos.*)

Guilherme Tell acerta a maçã.

VICE-REI – Uma palavra, Tell! Guardaste uma segunda flecha contigo. Qual era tua intenção?

TELL – (...) se minhas mãos houvessem ferido a meu filho, a segunda arma estava destinada a ti, e, esteja certo, eu não teria errado.<sup>107</sup>

<sup>106</sup> SCHILLER, F., *Maria Stuart*, São Paulo, 1983. Ato V, cena VI.

<sup>107</sup> SCHILLER, F., *Guilhermo Tell*, El Cid Editor, Santa Fe, 2002.



Pequenas passagens selecionadas podem transmitir apenas de forma falha o alcance da obra literária de Friedrich von Schiller, mas apontam a união entre o pensamento teórico e a prática artística, e para a possibilidade real, entrevista pelo autor, de o artista desempenhar um papel definitivo na educação da sociedade. Encerramos nossa exposição com as palavras de Schiller, extraídas d'*O Teatro considerado como Instituição Moral*, acerca do palco: “É nele que os grandes do mundo ouvem o que nunca ou só raramente chegam a ouvir – a verdade; o que nunca ou só raramente chegam a ver, veem eles aqui – o homem”.

## 5. CONCLUSÃO

*Nossa experiência permanece cifrada por descontinuidades, e o sublime ou algo semelhante, bem como o patético ou algo semelhante, será sempre encontrado nas mal definidas zonas da ansiedade.*  
(Weiskel)

Apesar de um tema algo ‘misterioso’, a elevação sublime habita as especulações do homem desde os primórdios: quando é envolvido por uma noite escura, quando admira o voo de uma águia, a grandiosidade da natureza na infinitude do mar ou no poder de uma cadeia rochosa. Em uma civilização desenvolvida, é nos próprios sentimentos que também encontra o espanto sublime: no sofrimento de um mártir, em uma tragédia, uma peça de arte que lhe transmite o infinito, no que não pode compreender, no que possui mais poder do que si mesmo. Excluindo-se o modo iluminista de abordar o tema, em especial quando inserido no aparelho transcendental, o sublime na filosofia é detentora de uma certa liberdade de amarras racionais, pois a elas escapa. Trata-se de uma investigação sobre o prazer que sentimos no horror, nossos paradoxos mais profundos. De uma maneira geral, esse sentimento nos leva a negar nossos apetites, nossa animalidade, até mesmo nosso instinto de sobrevivência, em nome de algo que, dentro dos preceitos morais difundidos por nossa cultura, seria mais importante, mais nobre. O homem gosta de afirmar que ‘não é um animal’, e gosta de especular sobre as faculdades que possui que o distinguem do resto da fauna: o prazer sublime lhe rasga ao meio e lhe diz que, de fato, ele não é um animal, embora, ao mesmo tempo, o seja. Essa trágica dicotomia habita a obra de Schiller do começo ao fim, desde os trabalhos de estudante na *Karlschule* até *Wallenstein*.

Porque o interesse em se educar para o sublime? Porque o desejo de utilizar na prática, como artista, o sublime patético? Se nos apoiarmos na obra de Schiller, podemos deduzir que a sociedade precisa que se desperte aquilo que no homem é controle dos instintos, olhar para fora de si, abnegar-se, trabalhar em prol do coletivo. Quanto maior a consciência um cidadão tiver do *outro*, será menor, em uma sociedade, a necessidade de opressão, de controle, de intervenção do Estado; é a difícil tarefa de se lutar contra as necessidades mais básicas do homem: de ter, de poder, de dominar, de se reproduzir, de se alimentar, de impor-se. Para que o *ser-humano* entre no seleto rol de itens que dá sentido à vida é preciso muito trabalho, e Schiller nos propõe que o artista pedagogo faça grande parte desse trabalho. “Devemos ser persuadidos a conceder prazeres mais fáceis em troca de prazeres mais difíceis ou, como diz Weiskel, devemos passar do sublime egotista ao sublime negativo”<sup>108</sup>. No entanto, ao contrário de Schiller, as perguntas que nos fazemos quanto à utilidade social do sublime se referem ao século XXI, o que transforma a questão em um desafio maior: para um poeta alemão do século XVIII, o sublime é encontrado na experiência do trágico, no martírio, na redenção ou na força moral diante de adversidade extrema; elementos de grande apelo a um cidadão que viveu há mais de duzentos anos; o homem contemporâneo já não crê nos poderes da força moral, e não encontra uma saída de seu ceticismo tão facilmente.

Mas de há muito temos sido demasiado irônicos em relação aos largos gestos do sublime romântico. Quando Nietzsche falou das ‘alturas da alma, de onde mesmo a tragédia cessa de parecer trágica’, alçou o enlevo romântico até onde este pode ir. Freud foi definitiva e extraordinariamente imune ao momento sublime, cujos aspectos ‘oceânicos’ e demoníacos expôs brilhantemente. Para agradar-nos, o sublime deve ser agora abreviado, reduzido e parodiado com o grotesco, de algum modo contido pela ironia para assegurar-nos de que não somos adolescentes fantasmas. (WEISKEL, p20).

Para além dessa dificuldade, ainda havia, para Schiller, o perigo nos excessos dos costumes estéticos, o que traz ainda mais desafios para uma proposta de educação que, não somente propõe tais costumes, como também se vê por completo dependente deles. Pois bem, tal perigo “consiste em que a imaginação – a legisladora soberana da esfera do gosto – tome como necessária a convergência contingente entre a sensibilidade e o dever” (BARBOSA, P.121); uma vez que o poeta quer encontrar a racionalidade (dever) dentro de um ser cindido, busca por uma luta entre dois opostos e por uma vitória do

<sup>108</sup> BLOOM, Prefácio, In: WEISKEL, T., *O Sublime Romântico - Estudos sobre a Estrutura e a Psicologia da Transcendência*, Rio de Janeiro, Imago, 1994. Nota 5.

suprassensível, ou seja, não podemos ter como necessária nenhum tipo de relação entre a sensibilidade e o dever, que, então, não seria livre. Ao mesmo tempo, buscar uma contenção dos impulsos sensíveis é nadar contra uma forte corrente, falando em termos atuais, que vê a liberdade de forma absoluta, una, e não somente liberdade da razão, apartada do mundo físico e seus ditames. A ideia de que devemos suspender ambos os impulsos, meditativamente, como numa ascese, se opõe a uma realidade de vida que extrapola todos os limites de exaustão da mente humana, e que invadiu definitivamente nosso século. Eis o desafio da educação estética hoje: a ironia, a exaustão mental, o reinado do entretenimento. “A vida emocional do século XVIII é bastante estranha a nós, sem dúvida porque nosso próprio sentimento foi amplamente educado pelo romantismo” (WEISKEL, P.35). Se Weiskel, a partir dessa citação, propõe uma ideia de que somos um desdobramento do pensamento romântico, talvez possamos enxergar a lógica dessa sequência temporal-cultural, encontrando, então, as expressões artísticas que hoje corresponderiam à tragédia schilleriana. Ademais, podemos levar em conta que “é nossa ignorância das coisas que provoca toda nossa admiração e, principalmente, excita nossas paixões” (BURKE, p.32). Logo, talvez o que devêssemos nos perguntar para encontrarmos o novo sublime fosse: quais são nossos piores medos? Schiller invoca os temores de seu tempo e busca sua superação, esse movimento de fuga dos horrores sensíveis através do mundo suprassensível é, justamente, o sublime.

Para haver educação estética pelo sublime tendo como objeto o homem contemporâneo é preciso, então, que concordemos que todos possuem as faculdades necessárias para a elevação sublime. Em segundo lugar, que busquemos uma visão de conhecimento que vai além dos limites de razão ou sensação, um saber de outra natureza, que possa incorporar o sublime: ao comentar a respeito da obra de Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia*, Vladimir Vieira menciona um tipo diverso de conhecimento que consideramos alinhado com a filosofia de Schiller, mas que não foi tratado pelo poeta com essas palavras, provavelmente devido a seu apego pela cisão entre razão e sensibilidade: “o objetivo de sua obra é mostrar que existem entidades no mundo que não podem ser compreendidas por meio da lógica, pois o exercício dessa ferramenta cognitiva possui limites. Isto não significa ainda abrir mão da cognição ou superar a tradição filosófica da qual ela é tributária, senão sugerir que existe outra espécie de conhecimento, o conhecimento *trágico*, que pode dar conta de tal tarefa e que seria mobilizado por meio da arte”. Como esse ‘conhecimento trágico’ poderia ser explicado dentro de conceitos schillerianos? Acreditamos tratar-se da reflexão que se coloca entre o sentir e o agir, a

reflexão que muito pouco tem a ver com o entendimento, mas que argumenta de forma eficiente com o indivíduo quanto à necessidade de conter seus apetites.

É pouco provável que Schiller tenha tido a oportunidade de ler *A Paz Perpétua* de Kant, uma vez que as cartas foram publicadas no mesmo ano, mas percebemos que o poeta alemão acredita, tanto quanto seu predecessor, que a disposição correta do ânimo e a boa vontade entre os homens pode revolucionar de forma completa a maneira que vivemos, levando-nos ao máximo de liberdade possível dentro de uma sociedade. “Em sua confiança quase ilimitada na força formadora da dimensão estética, Schiller a tomava como o princípio de uma nova *paideia*” (BARBOSA, p.143). Se a experiência sublime, como parte dessa *paideia*, oferecida aos homens pela natureza de forma espontânea e pela arte de forma planejada, pode, de fato, levar o homem ao ‘estado de boa vontade’, devemos então adicionar outras formas de linguagem que dialogam com a atualidade e procurar superar a exclusividade da arte trágica, buscando, na prática, expressões e obras que poderiam carregar a qualidade de ‘representação sensível do suprasensível’. Schiller admite que não se arrisca a discutir outras formas de arte por falta de conhecimento, e satisfaz-se em encerrar a arte, dentro de sua obra, dentro dos muros da arte literária. Mesmo seus poucos comentários sobre a pintura e a música em sua última obra filosófica, *Poesia Ingênua e Sentimental*, vão somente tão longe quanto associá-los ao ingênuo ou ao sentimental, o que não nos responde à pergunta; “pode uma peça pictórica ou uma composição, mesmo uma coreografia ou uma escultura, ser considerada sublime e executar um papel na construção da consciência moral dos cidadãos? ”.

A arte pictórica do final do século XVIII e início do século XIX não falhou em dialogar com as diversas teorias que mencionamos nesse trabalho, e estremeceu a tradição oferecendo algumas possibilidades de experiência sublime, sendo possível distinguir essa categoria estética até mesmo nas obras do artista oficial do governo dos revolucionários na França, tão criticado por Schiller. Jacques-Louis David (1748-1825), com o martirizado *Marat Assassiné*, nos mostra Marat, morto no exercício de sua vontade, em nome de seu ideal<sup>109</sup>. Outros artistas nos remetem ao sublime natural dos ingleses, como

---

<sup>109</sup> Lembrando que, mesmo no caso de um impulso formal ‘impuro’, bárbaro, o herói sublime deve conter tão somente força de vontade e grandeza, não havendo o compromisso moral de se agir segundo princípios éticos defendidos por Schiller para que nos deleitemos em contemplá-lo.

William Turner e seus mares turbulentos, e Caspar David Friedrich com suas paisagens sombrias<sup>110</sup>.

O ensaio de Victor Hugo, prefácio de sua peça *Cromwell*, intitulado *Do grotesco ao Sublime*, de 1827, se assemelha ao tratado de Longino: trata de métrica, estilos de poesia, e de como o discurso atinge seu ápice. Mas traz um elemento novo, defendendo a inserção do grotesco como forma de contraste para que o sublime seja ressaltado. Sua luta por uma nova poesia, pela liberdade na forma e pelo uso do grotesco também se somam às teorias sobre o sublime: é interessante notar como, mesmo antes de sua publicação, já vemos o sublime aliado ao grotesco na maior parte das aquatintas de Francisco Goya<sup>111</sup>, que se aproximam mais do espírito de nossa época do que Turner ou Friedrich.

O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada<sup>112</sup>.

Maior desafio é encontrar esse conflito – entre razão e sensibilidade ou entre o grotesco e o sublime – na música, a mais abstrata das artes, o que, embora seja possível, produziria um discurso vago e emotivo, pois falta à música elementos demonstrativos. Apesar da dificuldade em se teorizar sobre a arte que mais se afasta do entendimento, I. Kant nos deixou, quando discorreu sobre o *sensus communis*, a possibilidade de encontrar necessidade e universalidade sem conceito, de forma exemplar. Portanto, arriscamos buscar a concordância universal (desde que desinteressada e conforme a fins), exemplarmente, sobre a característica sublime dessa linguagem artística da mesma forma como buscamos exemplos na pintura da época: a Sonata para piano n. 8 em dó menor, Op. 13 de 1798 (“schillerianamente” chamada de *Patética*), composta por Ludwig van Beethoven; a Fantasia em Fá menor a quatro mãos de 1828, de Franz Peter Schubert; e, por fim, a Abertura solene para o ano de 1812 (finale), de Pyotr Ilyich Tchaikovsky.

<sup>110</sup> Como exemplos de William Turner podemos considerar *Vapor Numa Tempestade de Neve* (1842) e *O Sol de Veneza indo para o Mar* (1843). De Caspar Friedrich o *Caminhante Sobre Mar de Névoa* (1817), *O Monge junto ao Mar* (1810) e *Paisagem nas Montanhas Salesianas* (1815).

<sup>111</sup> Entre elas temos, da coleção *Los Caprichos* (1797-1799): *Não escaparás*, *O sonho da razão produz monstros* e *Soplones*. Mais tarde *O Gigante* (1818).

<sup>112</sup> HUGO, V., *Do Grotesco e do Sublime - Tradução do prefácio de Cromwell*, São Paulo, Perspectiva, 2014

O interesse em buscarmos o sublime em todas as formas artísticas divide-se em dois objetivos: 1) a atuação da arte no estado de ânimo do cidadão na prática, para tal precisaríamos executar um estudo da arte contemporânea e se sua utilização para esse fim seria possível. 2) aparar as arestas de uma teoria que considera tão somente a tragédia e que foi deixada ‘incompleta’ quanto à sua aplicação. Acreditamos que Schiller inaugura um tema muito prolífero, sabidamente utilizado em casos como a Bauhaus ou o regime comunista na União Soviética. No entanto, as tentativas de utilização da estética para a manipulação do estado de ânimo das massas não foram exploradas da forma que seu autor de fato desejava, como um caminho para a liberdade, para o bem agir e para a diminuição da interferência do Estado na vida do cidadão.

O sucesso de Schiller foi mostrar que a arte pode modificar o estado de ânimo do homem, e pode ajudá-lo em uma busca suprassensível que o tornará um cidadão melhor. Para encontrar um meio para que a educação estética seja executada, no entanto, seria necessário, antes de mais nada, resolver o círculo entre a formação do Estado e a formação do homem estético: que outra forma haveria de se prover a formação necessária ao cidadão senão através do Estado? Por mais que seja o executor seja o artista, sabemos que os meios deveriam ser públicos. Mas por que o próprio estado promoveria uma formação que lhe subtrairia poder? A questão seguinte a ser resolvida seria o da cisão entre razão e sensibilidade: depois de um longo caminho teórico, do século I ao século XVIII, Schiller devolve o sublime às artes, como Longino primeiramente o idealizara, mas não encontra sua unidade: o sublime schilleriano é fruto do ápice de uma cisão, sua missão é a supressão da sensibilidade. Ao mesmo tempo que seus textos sobre o sublime trabalham dessa forma, Schiller busca, nas cartas, superar a cisão: “Talvez a formação em medicina, o trato como poeta, dramaturgo e historiador com a condição humana e a experiência de uma longa e fatal enfermidade o tenham imunizado contra toda tendência à depreciação do sensível” (BARBOSA, P.157). O sublime schilleriano é fruto de um filósofo ele mesmo cindido entre ser fiel a Kant e libertar-se da supremacia da razão para buscar uma forma diversa de saber, um conhecimento que possa ser útil ao poeta, ao artista pedagogo e político. Ao invés de seguir por esses caminhos investigativos, Schiller voltou ao seio da literatura, deixando a porta aberta para que alguém outro apresentasse uma proposta de solução aos problemas filosóficos enfrentados por ele durante sua breve carreira teórica. Arriscamos dizer que a estética schopenhaueriana oferece uma nova visão da elevação sublime, da ascese artística e do trabalho do artista que podem devolver à

contemporaneidade algumas das propostas deixadas por Schiller, o que não poderia ser tratado de forma tão breve, devendo ocupar a totalidade de um novo trabalho.

O sublime contemporâneo foi marcadamente estudado, nos anos oitenta do século XX, por franceses como Jean-François Lyothard, Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-François Courtine entre outros, que procuraram interpretar especialmente Longino e Kant, dando pouca atenção aos ingleses e a Schiller; ainda assim acabaram por despertar na academia, assim como seu conterrâneo Boileau, o interesse pelo tema. Após o início de discussões renovadas na França, foi a vez de acadêmicos americanos como Harold Bloom, Thomas Weiskel e Neil Hertz de tratarem sobre o tema. Eles são responsáveis por grandes inovações nas considerações sobre o sublime no início da década de noventa. Como já mencionamos, acadêmicos da língua inglesas tendem a dedicar-se aos estudos de filósofos e poetas ingleses, portanto os americanos citados buscam desenvolver suas teorias sobre bases britânicas, voltando-se intensamente para poetas como Wordsworth, Keats e Shelley. No entanto, a originalidade desses autores é procurar o sublime no interior do homem dos dias de hoje, tratando, além da estética, dos traços psicológicos do sublime. De Longino a Hertz, o prazer pelo terror segue caracterizando o sublime, e, principalmente, mesmo se os homens já não estão “mais tão certos sobre o que é superior e o que é inferior” (WEISKEL, p.39), a ideia de elevação mantém-se em pé após quase dois mil anos.



## REFERÊNCIAS

Obras do autor:

SCHILLER, F., *Do Sublime ao Trágico*, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2011

\_\_\_\_\_, *Cultura Estética e Liberdade*, São Paulo, Hedra, 2009

\_\_\_\_\_, *A Educação Estética do Homem*, São Paulo, Iluminuras, 1995

\_\_\_\_\_, *Poesia Ingênua e Sentimental*, São Paulo, Iluminuras, 1991

\_\_\_\_\_, *Kallias ou Sobre a Beleza*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002

\_\_\_\_\_, *De la Gracia y la Dignidad*, [www.dominipublico.es](http://www.dominipublico.es)

\_\_\_\_\_, *Teoria da Tragédia*, São Paulo, Herder, 1964

\_\_\_\_\_, GOETHE, J.W., *Correspondência*, São Paulo, Hedra, 2010

\_\_\_\_\_, “The moral utility of aesthetic manners”, In: *Aesthetical and philosophical Essays*, Forgotten Books, London, 2016.

\_\_\_\_\_, “On the necessary limitation in the use of beauty and form”, In: *Aesthetical and philosophical Essays*, Forgotten Books, London, 2016.

\_\_\_\_\_, “Reflections on the use of the vulgar and low elements in works of art”, In: *Aesthetical and philosophical Essays*, Forgotten Books, London, 2016.

\_\_\_\_\_, “Detached Reflections on different questions of Aesthetics”, In: *Aesthetical and philosophical Essays*, Forgotten Books, London, 2016.

Outros autores:

BARBOSA, R., *Limites do Belo*, Belo Horizonte, Relicário, 2015

\_\_\_\_\_, *Schiller e a Cultura Estética*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2004.

BEISER, F., *Schiller as a Philosopher – A Re-examination*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

BRADY, E., *The Sublime in Modern Philosophy – Aesthetics, Ethics and Nature*, Cambridge University Press, New York, 2013.

BOILEAU-DESPRÉAUX, N., “Prefácio”, In: LONGINO, *Traité du sublime*, Le Livre de Poche, Paris, 1995

BURKE, E., *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*, Campinas, Unicamp.

CAMARGO, M., *Formas Diabólicas – ensaios sobre cognição estética*, Syntagma, Londrina, 2017.

COURTINE; LACOUÉ-LABARTHE; LYOTARD, *Du Sublime*, Paris, Éditions Belin, 1988.

DORAN, R., *The Theory of the Sublime – from Longinus to Kant*, Cambridge University Press, Cambridge, 2015.

DUFLO, C., *O Jogo - de Pascal a Schiller*, Porto Alegre, Artmed, 1999.

FICHTE, J.G., *A Doutrina-da-Ciência de 1794 e Outros Escritos*, São Paulo, Abril Cultural, 1984.

FIGUEIREDO, V., *Horizontes do Belo*, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2017. Capítulo 5.

FRANK, M., *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*, New York, State University of New York Press, 2004.

HABERMAS, J., *Discurso Filosófico da Modernidade*, Martins Fontes, São Paulo, 2000.

HERTZ, N., *O Fim da Linha - Ensaios sobre a Psicanálise e o Sublime*, Rio de Janeiro, Imago, 1994

HUGO, V., *Do Grotesco e do Sublime - Tradução do prefácio de Cromwell*, São Paulo, Perspectiva, 2014

HUME, D., *Ensaio Morais, Políticos e Literários*, São Paulo, Nova Cultural, 1996

HUSSAK, P.; VIEIRA, V., *Educação Estética - de Schiller a Marcuse*, Rio de Janeiro, EDUR, 2011.

KANT, I., *Crítica da Faculdade de Julgar*, São Paulo, Nova Cultural, 1996

\_\_\_\_\_, *Crítica da Razão Prática*, São Paulo, Martins Fontes, 2002

\_\_\_\_\_, *Crítica da Razão Pura*, Petrópolis, Vozes, 2016

\_\_\_\_\_, *A Metafísica dos Costumes*, Bauru, Edipro, 2008

\_\_\_\_\_, *Observações Sobre o Sentimento do Belo e do Sublime*, Campinas, Papirus, 2000.

\_\_\_\_\_, “Respuesta a la pregunta: Qué es Ilustración? ”, In: MAESTRE, A., *Qué es Ilustración*, Tecnos, Madrid, 1988.

LEBRUN, G., *Kant e o fim da Metafísica*, Martins Fontes, São Paulo, 2002.

- LESSING, E.G., *De Teatro e Literatura*, São Paulo, Herder, 1964.
- LEVINSON, J., *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford, 2010.
- LONGINO, *Do Sublime*, São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- LYOTARD, J-F., *Lições Sobre a Analítica do Sublime*, Campinas, Papirus, 1993.
- MACHADO, R., *O Nascimento do Trágico - de Schiller a Nietzsche*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.
- MARCUSE, H., *Eros e a Civilização*, Zahar, Rio de Janeiro, 1975.
- SHARPE, L., *Schiller – Drama, Thoughts and Politics*, Cambridge Studies in German, Cambridge, 1991.
- SHAW, P., *The Sublime*, Routledge, Abgindon, 2006.
- SILVA, C.L., *O Sublime e o Trágico no projeto de educação estética de Schiller*, UFOP Mestrado, Ouro Preto, 2016.
- VIEIRA, V., *Entre a Razão e a Sensibilidade – a estética pós-kantiana e o problema da cisão entre sensível e suprassensível*, UFRJ Doutorado, Rio de Janeiro, 2009.
- WEISKEL, T., *O Sublime Romântico - Estudos sobre a Estrutura e a Psicologia da Transcendência*, Rio de Janeiro, Imago, 1994.

### **Dramas:**

- SCHILLER, F., *Os Bandoleiros*, Porto Alegre, L&PM, 2001 .
- \_\_\_\_\_, *Maria Stuart*, São Paulo, Abril Cultural, 1983.
- \_\_\_\_\_, *Dramas: D. Carlos; La Conjuracion de Fiesco; Cabalas y amor*, Barcelona, Arte y Letras, 1909.
- \_\_\_\_\_, *Dramas: Guillermo Tell; Maria Estuardo; La Doncella de Orleans*", Barcelona, Arte y Letras, 1909.
- \_\_\_\_\_, *Dramas: La noiva de Mesina; Wallenstein*, Barcelona, Arte y Letras, 1909.
- \_\_\_\_\_, *The Poems of Schiller*, Londres, G. Bell, 1910.
- LESSING, E.G., *Emília Galotti: uma tragédia em cinco atos*, São Paulo, Peixoto Neto, 2007.

SHAKESPEARE, W., *Obra Completa em três volumes, V.I - Tragédias*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1988.